

# *Ab Initio*

## EJICOMP II

Org.: Ana Paula Coutinho, Maria Luísa Malato

CASSIOPEIA

## **Título**

*Ab Initio: EJICOMP II*

Cassiopeia n.º 6

## **Propriedade e edição**

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

[www.ilcml.com](http://www.ilcml.com)

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

[Ilc@Letras.up.pt](mailto:Ilc@Letras.up.pt)

T. +351 226 077 100

## **Conselho de redacção**

Directores

Ana Paula Coutinho, Marinela Freitas, Maria de Fátima Outeirinho, Pedro Eiras

## **Organizadores**

Ana Paula Coutinho, Maria Luísa Malato

## **Assistente editorial**

Lurdes Gonçalves

## **Capa**

Imagem de Isabel Carvalho

ISBN 978-989-54784-5-3

DOI: <https://doi.org/10.21747/9789895478453/cass6>

junho de 2021

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2021

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do do Programa Estratégico “UIDP/00500/2020”.



**ILCML** |

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

**U** PORTO  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

# *Ab Initio*

EJICOMP II

Org.: Ana Paula Coutinho, Maria Luísa Malato

CASSIOPEIA



# Índice

- 7 >> Prefácio  
*Ana Paula Coutinho e Maria Luísa Malato*
- 11 >> Europa *sub specie* comparatista: o cosmopolita e o vernacular  
*Helena Carvalhão Buescu*
- 17 >> Espaço(s) atlântico(s): um referente geográfico, cultural e literário  
*Andreia Silva-Mallet*
- 27 >> Uma Defesa da Alimentação como um dos temas centrais da saga Harry Potter  
*João Santos*
- 37 >> Entre a admiração e a emulação – as *marginalia* de Vergílio Ferreira  
*Jorge Costa Lopes*
- 55 >> Um “ritmo que não despega da pele”: da referência intermedial à ekphrasis musical na poética de Ana Cristina Cesar  
*Cristina Ramos*
- 67 >> Alínea a) Reler Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral  
*Patrícia Lino*
- 89 >> *Examined Life*. Para uma Filosofia do Caminho  
*Maria Luísa Malato e José Eduardo Reis*
- 105 >> O ILCML: uma viagem pela Literatura Comparada  
*Gonçalo Vilas-Boas*



# Prefácio

*Ab initio*, no início, a semente guarda a árvore em que se irá tornar.

No início, a árvore é invisível, indizível, impossível, mas é nesse momento que é mais importante cuidá-la.

É esse o momento em que o semeador lança a árvore à terra, mas não chegaram ainda os pássaros que a podem comer, ou as ervas que a impedirão de crescer. Ainda não há a temer o sol que a pode secar, ou os espinhos que a podem sufocar e já tudo depende de ser lançada à terra, de haver sobre ela um cuidado extremo.

Esta publicação é sem dúvida sobre isso: a importância de cuidar do que é por vezes ainda invisível, indizível, impossível, até no que à Literatura Comparada diz respeito.

Em setembro de 2018, teve lugar na Faculdade de Letras do Porto, a II edição do EJICOMP (Encontro de Jovens Investigadores em Literatura Comparada), uma iniciativa promovida pela Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), nesse ano acolhida pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILC). De molde a desenvolver as respetivas competências a nível de organização de eventos científicos, toda a dinâmica de preparação desse Encontro foi levada a cabo por jovens doutorandos e pós-doc do ILC, apenas administrativamente assessorados por duas investigadoras sénior, em representação da APLC e do ILC. Os textos que aqui se reúnem, de autores em etapas muito diversas no comparatismo, decorrem justamente desses princípios e da dinâmica de investigação científica a eles associada.

Todos aceitaram dialogar com a Crítica, no que ela tem de etimologicamente saudável: a crítica como crise, interrogação mais ou menos constante sobre o estado da arte. Independentemente dos anos de prática, o comparatista tem de saber discernir e construir, pouco a pouco, a singularidade do seu percurso investigativo, num diálogo constante com o «estado da arte» desta área e/ou de outras áreas satélites, pelo que nunca se deixa de ser aprendiz constante, isto é, um (a) investigador(a) particularmente atento(a) aos espaços de partilha e discussão que possam enriquecer ou a ajustar as suas próprias pesquisas.

Para quem dá os primeiros passos na investigação comparatista, pode parecer-lhe tão fascinante como temível a diversidade de caminhos que se lhe apresentam,

mas é a ela que se tem de habituar, porque essa pluralidade continuará a acompanhá-lo(a), como marca da porosidade da própria Literatura Comparada enquanto meta-disciplina ou espaço fronteiro de estudo e problematização das literaturas nas suas múltiplas relações com outros discursos epistemológicos e artísticos. Esta publicação inscreve-se, também por isso, numa área interdisciplinar da teoria literária que, no limite, extravasa a nossa definição de Literatura, imperfeita e inacabada. A Literatura é aqui, sob o ponto de vista da Literatura Comparada, uma perspectiva, um modo de ver, que discute as fronteiras artificiais entre géneros maiores e menores, artes da palavra e outras artes, influências passivas e transformadoras, centros de difusão e de receção, temas e problemas, tempos sincrónicos e diacrónicos, concentração e irradiação, unidade e diversidade. Ela é semente e árvore.

Embora a publicação em conjunto passe a ser, depois do encontro inicial, a memória de um trabalho coletivo promovido pelos centros comparatistas em Portugal, ela visa representar uma difusa presença do comparatismo que coloca em diálogo investigadores de várias culturas. Sendo hoje indiscutível a importância do trabalho em equipa, nacional e /ou internacional – por ser aquele que, à partida, é mais capaz de dar resposta à complexidade das questões que se colocam em qualquer dos domínios do conhecimento –, por maioria de razões isso acontece no domínio cada vez mais vasto dos estudos comparatistas. Assim sendo, o diálogo *inter pares* não pode ser aqui encarado apenas como um ritual académico de disseminação e de validação, mas também como uma verdadeira metodologia, um processo epistemológico, não centrípeto, ou centrífugo, mas policêntrico.

Por fim, este libreto, da raiz a alguns frutos, conta também uma parte da história da Literatura Comparada em Portugal, nomeadamente aquela que regista um tempo nuclear, quando se estavam a criar as instituições que segurariam as raízes. A raiz impedirá a árvore de secar e dará força ao tronco. Por isso este libreto narra primórdios. Procura-se assim completar a história da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), na sequência do encontro que ocorreu no Centro de Estudos Comparatistas (CEC), por sugestão da APLC, desta vez com a história do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), na Universidade do Porto.

Julgamos tudo isto importante para que a semente continue a crescer, e se torne uma árvore visível, dita e possível, mesmo em tempos de exaltação, que raramente contam a sua história nuclear, de quando ela era invisível, indizível e impossível. É preciso dizer que nada nasce grande, mas sempre pequeno. Que nada nasce dito, mas

tudo começa infante, sem fala. E ainda que nada é possível, até começar *ab initio*, no início.

*Ab initio*, no início, a semente é já o verbo, isto é, a palavra indistinta da ação. E porque a ação é, no seu limite, o reconhecimento de uma palavra, ou seja, uma representação de uma linguagem partilhada, este libreto não pode senão almejar contribuir para nos tornarmos comumente conscientes da importância de pensar, falar, escrever, lendo o mundo na sua diversa unidade, condição *sine qua non* da amplitude de qualquer leitura que vise ser ou ter uma prática inclusiva.

Maria Luísa Malato (APLC)

Ana Paula Coutinho (ILC)



# *Europa sub specie comparatista – o cosmopolita e o vernacular*

**Helena Buescu**

**Universidade de Lisboa - CEC**

O meu propósito aqui é o de interrogar uma categoria de que, por perversos efeitos teóricos, os estudos literários das últimas décadas se têm vindo a esquecer – ou, melhor, que têm vindo a ocultar, por dificuldades de se lhe referirem sem de imediato serem alvo de acusações de eurocentrismo. Essa categoria é, como está bem de ver, a Europa ela mesma. Repare-se, desde já, que me lhe refiro como categoria, ou seja, uma aproximação ou construção conceptual cujas características geográficas são apenas uma das suas componentes. Há e haverá várias outras, que com esta concorrem, para nos permitir reflectir sobre o que é ou poderá ser uma Europa “em si-mesma”. Mas adianto desde já que para mim o problema consiste, não tanto na ideia de Europa, mas na ideia de “em si mesma”.

Os debates mais actuais sobre o cosmopolitismo, a literatura-mundo comparada e o que tem vindo a ser referido, a meu ver necessitando de uma constante perspectiva *cum grano salis*, como pós- (ou trans-) nacionalismo, têm vindo a abrir novas e interessantes questões sobre a “Europa”. Uma dessas questões, e talvez a primeira, incide precisamente sobre aquilo que “Europa” veio a significar, numa altura em que movimentos no sentido de uma maior integração desencadeiam riscos (e receios) de demasiada uniformização ou, pelo contrário, se vêem interrogados por um capcioso regresso a uma hipotética ideia de nacionalismo “puro”.

Espero poder contribuir para esta discussão perspectivando-a historicamente e pela insistência na ideia de que a “Europa” é um conceito que a cada momento é transformado por processos de revisitação e de revisão. Aquilo que proponho é que os mencionados debates permitem compreender como muitas das que consideramos como questões actuais são, na verdade, no contexto europeu, questões com um passado bastante antigo. Isso não lhes retira actualidade, entretanto. Apenas adiciona complexidade e também

alguma saudável ironia às nossas reflexões. Por exemplo, tal relativização histórica poderá ajudar-nos a perceber que vários dos problemas levantados pelo que é usualmente designado como “pós-nacionalismo” estiveram no coração da construção da Europa cultural e patrimonial, no passado como no presente.

O meu argumento sustenta-se em torno de duas visões críticas que começarei por apresentar e caracterizar: a visão crítica do eurocentrismo, ou seja, aquilo que poderemos com este termo designar (ou, precisamente, não); e uma visão crítica do presentismo. Estas duas questões entrelaçam-se na proposta, que farei, do constante diálogo entre o vernacular e o cosmopolitismo na multiforme construção europeia ao longo dos séculos. Este diálogo, embora assuma formas contemporâneas, é um traço recorrente da identidade europeia, manifestando-se em formas históricas anteriores que como tal devem ser reconhecidas para que possamos avaliar aquilo que de outra forma pode erradamente surgir como uma concepção europeia uniformemente nacionalista e uniformemente contemporânea.

Sigamos pois as duas visões críticas que atrás enunciei, ponderando sobre algumas das consequências que elas nos permitem identificar. Como referi, a primeira consiste numa crítica à *visão vulgarizada* do eurocentrismo tal como excelentemente o definiu Enrique Dussel<sup>1</sup> e, subsequentemente, Roberto Dainotto: o que permitira defini-lo como “the emergence of modern theories of Europe that assume one can explain Europe without making recourse to anything outside of Europe”.<sup>2</sup>

A beleza e o rigor das definições simples, como esta, é que apenas surgem como tal depois de um longo processo de decantação: a simplicidade, ao contrário do simplismo, apenas está ao alcance de quem pensa. Na verdade, esta definição desloca violentamente o “eurocentrismo”, ao caracterizá-lo não como qualquer discurso sobre a Europa (e isto é essencial) mas como um discurso *particular* sobre a Europa – aquele que a concebe como uma unidade auto-contida e auto-explanatória, concebida à parte do resto do mundo, e muitas vezes em contraste com ele. Roberto Dainotto situa o início desta concepção de eurocentrismo no século XVIII e, segundo Dainotto, especificamente antes de Montesquieu, a Europa sempre tinha tomado forma simbólica e cultural através de uma reflexão sobre o Outro, em especial, desde o século XV a África e, mesmo antes disso, a Ásia – aliás muitas vezes considerada, em especial a China, como paradigma da alta cultura e do refinamento letrado.

A esta ideia “reclusa” e auto-contida da Europa, Dainotto acrescenta uma outra: a “internalização” de uma ideia do Sul da Europa como a sua periferia e simultaneamente

a sua liminaridade. Do ponto de vista do crítico esta é uma etapa decisiva na construção da *vulgata* do eurocentrismo. Montesquieu, Mme de Staël e Hegel são três dos actores responsáveis pela produção iluminista, prolongada até ao presente, do contraste essencializado entre Norte e Sul, isto é, de uma sistematização da oposição entre centro e periferia(s) *no interior* da própria Europa.

É o reconhecimento desta heterogeneidade e desta assimetria na história (e por isso na teoria) da Europa que leva Dainotto a sublinhar questões de poder e de conhecimento, associando-as à perspectiva dos estudos de subalternidade. Partindo da ideia de Sul como espaço de liminaridade, segue-se o reconhecimento de outras heterogeneidades específicas da Europa, dos Balcãs à Europa de Leste, ou mesmo o extremo Norte.

Esta consciência de um conjunto de heterogeneidades que não estão imediatamente subordinadas às formações nacionais tem, de facto, um significado crucial. Basta recordar<sup>3</sup> o projecto, já no final do século XVII, mas proveniente de uma rica tradição centenária, da República das Letras de Pierre Bayle, um projecto cosmopolita transversal à ideia de nacionalidade e a que Goethe, alguns anos mais tarde, viria a atribuir a designação de *Weltliteratur*.

É entretanto vital recordar (ao contrário do que faz, por exemplo, Pascale Casanova),<sup>4</sup> a forte tradição de escrita transnacional europeia (cujo caso mais visível talvez seja o do movimento translatório, por exemplo também na época medieval), tradição esta que a Europa deve reconhecer como sua, de forma a poder avaliar correctamente as implicações da sua história – e sublinhe-se que esta tradução não é apenas intra-europeia, bastando para isso lembrar que textos vitais da Antiguidade Clássica nos chegaram por via das suas traduções para árabe. Deste ponto de vista, penso que teremos sempre de ter em conta esta tradição transnacional europeia, de forma a podermos afastar aquilo a que Barbara Herrnstein Smith, citada por David Damrosch, critica como “the imperial self’s ‘system of self-securing’”.<sup>5</sup> Mas existe aqui uma questão que deve de momento ser sublinhada: a dimensão transnacional da história europeia permite-nos deslocar o efeito do diálogo dito entre nacional e transnacional para um outro, infinitamente mais interessante e proveitoso: o do vernacular com o cosmopolita. E são estes efeitos que brevemente seguirei.

Na verdade, e é este o segundo ponto que no início sublinhei, se tivermos a oportunidade de escapar ao “presentismo” que Damrosch corretamente identifica como um dos maiores problemas na *vulgata* dos estudos literários, ser-nos-á possível caracterizar a tendência transnacionalista de uma outra forma: como um movimento

que devemos reconhecer como impulso, além de um fenómeno, em diferentes modos da aproximação europeia à literatura, iluminando-a através da história (e não estou a falar da subdisciplina da história da literatura, naturalmente). Darei alguns breves exemplos de direcções que podemos, a partir deste ponto de vista, considerar. Penso nas várias instâncias da literatura de viagens, começando pelo texto-modelo que são *As Viagens de Marco Polo*, mas cuja explosão, a partir do século XV, nos dará tão magníficos exemplos como a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, e o seu relato e efabulação das longas viagens pelo Extremo Oriente, em especial a China. Dos inúmeros textos que poderia aqui referir, ficarei apenas pela sugestão de um, que julgo o verdadeiro caso-limite da literatura portuguesa, e que manifesta, de forma clara, aquilo que defendo: uma visão não-eurocêntrica da Europa. Trata-se d'*Os Lusíadas*, de Camões. Tido, e sem dúvida com inteira justiça, como o texto literário português por excelência, por um grande número de razões que aqui não cabe recordar, *Os Lusíadas* são também um texto que nunca teriam podido existir se o movimento da Europa não tivesse sido sempre esse diálogo entre o vernáculo e o cosmopolita. Ou seja, se a Europa não se tivesse sempre concebido *com* aquilo que dela não fazia parte. Isto não quer dizer que esse movimento de diferenciação tenha sempre sido corretamente identificado e, aliás, praticado. Muitas vezes não o foi. É precisamente por isso que uma consciência histórica que não se limite ao presentismo poderá iluminar outras paisagens críticas e fazer-nos compreender o quanto de não-europeu sempre existiu na “Europa”.

Neste mesmo sentido, é possível mencionar a tradição de traduções e apropriações, incluindo a interessante questão da autoria indeterminada ou mesmo movente em especial durante a época medieval. Se nos centrarmos em momentos mais recentes, é claro que podemos recordar as correntes migratórias e seus efeitos artísticos e literários. Mas a verdade é que eles são evidentes também na Idade Média, por exemplo, com os trovadores e as suas canções, passando de corte em corte, e levando a interessantes fenómenos como o uso do galaico-português como a língua lírica mesmo de regiões onde não era ele a língua vernacular utilizada. Ou o *Canzoniere* petrarquista, apropriado e reescrito até por Camões, numa “literatura de viagens” em que o tema é a própria literatura que viaja. Muitos outros exemplos poderiam ser aduzidos, desde a notável e imensa produção verdadeiramente cosmopolita sobre a catástrofe do terramoto de Lisboa, em 1775, até mesmo à literatura colonial e pós-colonial - sendo aqui de mencionar a interessantíssima hipótese de Gabriel Magalhães<sup>6</sup> que nos leva a ler *Camões*, de Garrett, como o primeiro texto (e o texto fundador) da nossa condição pós-colonial.

Apenas uma crítica do presentismo, aliada a uma crítica do eurocentrismo auto-encapsulado que descrevi no início, nos pode permitir alargar a nossa visão do que pode ser uma Europa *sub specie* comparatista, e que não se limite a uma comparação entre literaturas nacionais. Isto significa que não é possível continuar a sustentar a nossa ideia de Europa sobre uma condição nacional que seja simultaneamente auto-explanatória e contemporânea. Mesmo as propostas de Herder, sobre as quais a moderna teoria da Europa se cristalizou, colocam problemas que não devem ser ignorados: que fazer de uma hipotética literatura sayageza, que Juan del Encina e Gil Vicente praticaram? Sob que moldes a colocar e entender? Que fazer com a obra literária de um Pe. António Vieira, que uma concepção meramente nacionalista do literário continua a debater se é português ou brasileiro (sendo que o elemento disjuntivo, nesta colocação, é curiosamente anti-histórico)? Os exemplos são muitos, e especialmente interessantes se colocados sob a égide do diálogo entre o vernáculo e o cosmopolita, para uma visão da Europa que é antiga e simultaneamente contemporânea. Não se trata aqui de resolver o complexo oximoro, avançado por Homi Bhabha em *The Location of Culture*,<sup>7</sup> e depois reutilizado com frequência sobretudo no quadro da antropologia, de um “cosmopolitismo vernacular”. Muito pelo contrário: em vez de resolver, propõe-se que estes dois conceitos sejam vistos como *pares de correlatos*, cujo diálogo e debate se vai inscrevendo de diversas formas no curso da história. O diálogo entre o vernáculo e o cosmopolita integra, no enquadramento da disciplina da Literatura-Mundo, aquilo que me parece precisamente essencial: a compreensão de que a Literatura-Mundo não existe, como tal (isto é, enquanto disciplina), fora do enquadramento comparatista. É integrando e trabalhando com conceitos como o vernáculo, o transnacional ou o cosmopolita que a Literatura-Mundo pode não ser apenas uma lista de textos que deixam de lado o famoso (e necessário) *tertium quid* comparatista. É este *tertium quid* que transforma uma lista aleatória numa proposta argumentável. E é tão-só a perspectiva comparatista que nos pode oferecer a construção dessa tese. A Europa, se vista a partir do quadro da Literatura-Mundo Comparada, participa desse diálogo central, interno e externo, entre o vernacular e o cosmopolita, ela própria resultando, enquanto ideia, da colocação infixa desses conceitos.

**NOTAS**

- <sup>1</sup> Enrique Dussel (2000), “Europe, Modernity, and Eurocentrism”. *Nepantla: Views from the South*, I/3 (2000): 465-78.
- <sup>2</sup> Roberto Dainotto (2007), *Europe (in Theory)*, Durham, NC; Duke UP: 4.
- <sup>3</sup> Helena Buescu (2012), “The Republic of Letters and the World Republic of Letters”, Theo D’Haen, David Damrosch and Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, London, Routledge: 126-135.
- <sup>4</sup> Pascale Casanova (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- <sup>5</sup> David Damrosch (2003), *What is World Literature?*, Princeton, NJ: Princeton UP: 8.
- <sup>6</sup> Gabriel Magalhães (2009), “De ‘Camões’ ao ‘Romanceiro’”. *Garrett e Rivas. O Romantismo em Espanha e Portugal*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 169-207.
- <sup>7</sup> Homi Bhabha (1994), *The Location of Culture*, London and NY, Routledge.

# *Espaço(s) atlântico(s): um referente geográfico, cultural e literário*

Andreia Silva-Mallet

Université Jean Monnet - ECLLA / Universidade do Porto - ILC

## **Resumo**

Neste artigo<sup>1</sup> pretendemos refletir sobre a pertinência do estudo do espaço Atlântico para o campo literário enquanto elemento catalisador de uma série de dinâmicas e trocas culturais, no prolongamento do postulado do *spatial turn*. O Atlântico, enquanto espaço-outro, e o navio, enquanto espaço simbólico dentro de um espaço, serão analisados enquanto heterotopias, proposta teorizada por Foucault.

## **Palavras-chave**

espaço, Atlântico, *Black Atlantic*, *Atlantique Littéraire*

## **Résumé**

Dans cet article, nous entendons réfléchir à la pertinence de l'étude de l'espace atlantique comme catalyseur d'une série de dynamiques et d'échanges culturels pour le champ littéraire, dans le prolongement du postulat du tournant spatial. L'Atlantique, en tant qu'espace-autre, et le navire, en tant qu'espace symbolique au sein d'un espace, seront analysés comme des hétérotopies, selon la proposition théorisée par Foucault.

## **Mots-clés**

espace, Atlantique, Atlantique Noir, Atlantique Littéraire

O oceano Atlântico, tal como o percebemos, como referente geográfico da modernidade, formou-se e desenvolveu-se enquanto rede de trocas devido à expansão europeia, que permitiu a ampliação dos impérios, nos séculos XV, XVI e XVII. Primeiro portugueses e espanhóis, seguidos dos holandeses, franceses e ingleses, os impérios europeus transformaram o Atlântico num espaço de transferências e circulação de bens, povos, mercadorias, ideias, costumes modificando para sempre as percepções, as identidades, as economias e as sociedades de cada um dos continentes que o rodeia.

Espaço disputado, conquistado, transposto e partilhado, o Atlântico foi sempre alvo de estudo das mais diversas disciplinas. Não só a História e a Geografia, mas também as Ciências do Mar e a Oceanografia, a Biologia Marinha assim como as Ciências Políticas, Militares e Económicas, debruçaram-se sobre esta área. Geógrafos, filósofos e mais tarde teóricos literários refletiram sobre a epistemologia do espaço e o contributo deste para o estudo da literatura e dos homens.

Com o advento do *spatial turn*, nos anos 90, a perspetiva cronológica nos estudos literários foi dando lugar à perspetiva geográfica e espacial permitindo um olhar multidimensional e uma abordagem mais completa das obras em estudo: “(...) le tournant spatial a amené les chercheurs à poser une nouvelle question – où ? – dans la perspective de répondre simultanément au *comment* et au *pourquoi*.” (Ziethen 2010: 2). A dimensão espacial passou a ser privilegiada, em detrimento da dimensão temporal, permitindo redefinir o espaço como produtor de relações humanas, culturais e sociais.

Le *spatial turn* invite donc à réfléchir à la dimension spatiale des dynamiques et des pratiques savantes, du point de vue de leur production, de leur réception et de leur circulation. Une double question se trouve ainsi posée. Est-ce l’espace, dans la diversité de ses échelles et de ses formes, qui détermine les savoirs ? Et dans quelle mesure les savoirs sont-ils eux-mêmes producteurs d’espaces particuliers ? (Jacob 2014: 47)

Enquanto Kenneth White introduz a geopoética como fruto de uma consciência geográfica e de uma capacidade para desenvolver novas relações entre o ser humano e o ambiente, desenvolvendo uma teoria crítica em torno da ecologia, da filosofia e da poesia (Ziethen 2010: 7), Marc Brousseau, por seu lado, apresenta-nos o conceito de *roman-géographes*, cujo objetivo é reavivar a experiência do espaço através da literatura, que justifica a existência do território.

Bertrand Westphal continua a linha teórica de Brosseau mas vai mais longe e, em 2007, com a obra *La Géocritique – Réel, Fiction, Espace* (obra que dá continuidade ao artigo-manifesto “Pour une approche géocritique des textes” publicado em 2000 na coletânea *La Géocritique mode d’emploi*) desenvolve o conceito de geocrítica, através da qual propõe repensar as ligações entre os espaços humanos e literatura, inscrevendo o espaço numa perspetiva móvel. Desenvolvendo três conceitos chave – “la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité” – o continuum espaço-tempo é transposto para os estudos literários através de uma proposta transdisciplinar onde a espacialidade terá um lugar de destaque.

L’espace, saisissable à travers les représentations qu’il suscite, peut être “lu” comme un texte ; la ville, espace humain par antonomase, peut être “lue” comme un roman. On lit l’espace comme on parcourt un texte ; on lit le texte comme on parcourt un espace. (Westphal 2007: 272)

A mudança epistemológica provocada pelo *Spatial turn* conduziu a uma evolução da noção de espaço. Estudar um território implicaria estudar as suas configurações espaciais assim como questionar o fenómeno da deslocação e de que forma é que este elabora, cria ou destrói as identidades culturais e linguísticas.

Paul Gilroy, em 1993, propõe um descentramento significativo relativamente ao estudo dos territórios. Ele define o Atlântico como sendo negro, cunhando o termo *Black Atlantic* e definindo-o enquanto espaço de construção cultural transnacional. A noção geo-histórica proposta apoia-se num quadro teórico que problematiza as sociedades e culturas das margens oceânicas como testemunho do tráfico negreiro e fundadas no trauma da escravatura. O autor propõe a abordagem do Atlântico como um lugar de circulação, de criação e resistência cultural, cujo passado comum, coloca as comunidades das margens negras num espaço exterior ao das nações colonizadas, um espaço para além das fronteiras.

Ao renovar a forma de pensar a história cultural das diásporas africanas, o autor pretende demonstrar que existe uma cultura híbrida que não é nem americana, nem africana, nem europeia, mas todos estes elementos conjugados. O espaço atlântico é pensado como um espaço de mobilidade, de fluidez e hibridez, um lugar onde nascem formas de contra-culturas híbridas, constitutivas da modernidade.

A releitura do passado comum entre as margens do Atlântico e os indivíduos que o atravessaram, também está patente na proposta teórico-crítica de Véronique Porra e Jean-Marc Moura (2015), na qual os autores propõem um *Atlantique littéraire* não como apenas um espaço transnacional mas sobretudo um espaço translinguístico que possibilita uma abordagem literária plural das obras e dos autores que margeiam o Atlântico, tendo em conta a heterogeneidade histórica, social, política, cultural e linguística destes espaços.

Situando-se na continuidade dos estudos literários transatlânticos, a obra *L'Atlantique littéraire: perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique* (Porra/ Moura 2015) incita ao desenvolvimento da cartografia literária das circulações transatlânticas nos espaços de expressão anglófona, francófona, hispanófona, lusófona e neerlandófona. No entanto, esta proposta teórica tem vindo a sofrer críticas, sendo considerada como apenas mais um conceito que rotula uma série de dinâmicas já estudadas e cuja reflexão recai numa visão de cunho imperialista da História e da circulação das ideias, como refere François Provenzano em entrevista aos editores do n. 40 dos *Cadernos de Literatura Comparada* (Coutinho et al. 2019).

Achamos, contudo, que esta proposta pode relevar-se como um operador teórico profícuo, que permita abordar as trocas, travessias e circulações no espaço atlântico, integrando a componente cultural estudada por Gilroy e indo mais além, refletindo sobre as questões linguísticas de produção literária nestes espaços, de trajetória dos autores e de circulação das obras.

No seguimento desta proposta, cremos ser pertinente desenvolver uma cartografia literária do Atlântico Sul, em torno não só dos países de língua portuguesa (enquanto territórios de chegada inicial), mas também em torno nos países do Golfo da Guiné (enquanto territórios de partida forçada rumo ao “novo mundo”). Comparar, apoiando-nos nos textos produzidos que têm como pano de fundo o Atlântico, e através de uma perspetiva histórica e memorial, as circulações e travessias entre as margens. Partindo da teorização de Porra e Moura, achamos ser necessário refletir sobre a existência um Atlântico Literário comum aos povos do oceano que têm como passado análogo a história da expansão portuguesa e a construção do Império Português.

## O Atlântico e o navio como heterotopias

A representação do Atlântico e a sua existência real, enquanto espaço de travessia, e a sua existência imaginária enquanto referente histórico, geográfico, social e literário, levam-nos a questionar se estaremos perante uma heterotopia, tal como Foucault teorizou. Uma espécie de microcosmo aquático, que representa uma parcela do mundo (e consequentemente dos homens a bordo do navio que o atravessa). Esta é uma das hipóteses em estudo, em torno da análise do oceano enquanto referente mental e literário de um “espaço-outro”.

Na conferência de 1967, Michel Foucault descreve-nos esses “espaços-outros”. Definindo a época de então como a época do espaço, Foucault distingue utopias de heterotopias. As utopias “ce sont les emplacements sans lieu réel”, as localizações que têm com o espaço real uma relação de analogia direta ou invertida. Para os europeus do séc. XIV e XV, a utopia por excelência era o Novo Mundo, um outro mundo. Um lugar sem lugar real, cuja existência se tornou efetiva com as primeiras travessias. Saber o que estaria para lá do oceano, enquanto espaço real, permitia imaginar e conceber este lugar, enquanto espaço imaginário.

“Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables.” O Atlântico, não possuindo nenhum sistema de abertura específico, pode ser considerado como um espaço isolado, penetrável apenas por aqueles cujos conhecimentos náuticos permitem transpor esse espaço. O oceano, tal como o navio, é o espaço que isola. Que é penetrável, mas que se fecha sobre si mesmo e não os permite avançar. “O mestre Tijinha dizia que o Atlântico é uma banheira, de qualquer lado se encontra terra”, (Teixeira de Sousa 2005: 31) recorda o capitão Hilário na narrativa ficcional *Ó Mar de Túrpidas Vagas*. Num momento em que se encontravam perdidos, sem cronómetro para ter a hora de Greenwich para poderem fazer os cálculos de navegação, as águas do Atlântico, fechadas sobre si, levá-los-iam eventualmente a uma das margens. O espaço navegável é, dispondo das ferramentas de navegação requeridas, penetrável e transponível.

No contexto das travessias, um espaço que se encontra indissociavelmente ligado ao oceano, enquanto meio de deslocação, é o navio. Um espaço dentro do espaço e construído com a função de transpor espaços marítimos intransponíveis, o navio representa um elemento suspenso, que se desloca num espaço indefinido e que nos remete para uma dinâmica espaço-tempo muito própria ao oceano. A tensão entre estes dois espaços, um claramente dependente do outro, assume uma verticalidade e uma dominação latentes, do navio sobre o oceano.

(...) et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est une morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (...) mais la plus grande réserve d'imagination. (...) (Foucault 1967: s.p)

A tensão entre navio/oceano ilustra não só o facto de se estabelecer uma relação de dependência, mas também o facto de ambos serem espaços de poder. O oceano, enquanto espaço marcado pela imensidão física e cuja navegação está diretamente relacionada com a maestria de determinados saberes técnicos e científicos, é um espaço de poder por excelência. Por sua vez, o navio, cuja maestria da navegação permite a chegada a bom porto, possibilitando desbravar espaços até então desconhecidos, inultrapassáveis e de difícil acesso, possui também o mesmo estatuto.

(...) el navío aparece como símbolo de poder en el mundo moderno, pues potencia las articulaciones comerciales entre los distintos pueblos y favorece lucrativas transacciones para sus dueños (...). Sin embargo, este mismo barco puede ser leído como un “arma de destrucción masiva” como argumenta Miller, pues oculta los inciertos futuros de aquellos que yacían amontonados en sus bodegas. (Santos 2017: 35)

Este instrumento de desenvolvimento económico será aperfeiçoado e adaptado às necessidades dos impérios, sendo utilizado para o tráfico negreiro transatlântico, que durará cerca de quatro séculos.

O navio negreiro será descrito por Paul Gilroy (Gilroy 2010: 19) como um “système micro-culturel et micro-politique vivant et en mouvement” onde o poder é exercido em sentido vertical, do convés para o porão, recorrendo ao terror, à violência e à punição. O porão, microespaço de alienação, distanciamento físico e psíquico, sofrimento, violência e terror, está intimamente ligado com a caverna no sentido de “lieu (...) de souffrance et de punition, où les âmes humaines sont enfermées et enchainées par les dieux” (Chevalier/ Gheerbrant 1982: 208). Esses deuses, cujas ordens percorrem a verticalidade porão/convés, decidem arbitrariamente sobre as vidas ali suspensas. Aliás,

todo o espaço do navio é um microcosmo no qual se reproduz uma hierarquia e uma condição de dependência que no qual as atrocidades aí praticadas atravessam todos os que nele navegam.

Nunca na sua vida tinha visto tanta selvajaria e maldade como a deles. Tratavam os pretos como se fossem insectos nojentos, bons para esmagar. E não era só os pretos. Uma vez, quando estava no convés, vira um marinheiro branco ser amarrado a uma madeira e espancado com uma corda. O homem ainda não estava morto quando eles o atiraram à água, como se fosse uma erva daninha. (Marques 2015: 149)

Este espaço político no seio do navio, no centro do oceano, conduz-nos à reflexão de Edouard Glissant na qual ele refere que “la véritable Genèse des peuples de la Caraïbe, c’est le ventre du bateau négrier et c’est l’antre de la Plantation” (Glissant 1996: 35). Acreditamos poder abranger esta definição a todos os espaços colonizados que foram depositários de mão de obra escrava. É de facto no seio destes navios que irá nascer a condição de diáspora, através do desenraizamento brutal e da gestação no ventre do navio de um novo sistema e de uma nova condição humana.

Este microespaço flutuante no oceano, fechado sobre si mesmo e entregue à imensidão do mar, ocupado por seres que não existem no momento em que o atravessam, pois encontram-se desprovidos de identidade, de solo, de laços, de orientação geográfica, é o elemento fundador das Américas Negras e possui um peso humano e simbólico na fundação do Atlântico Negro.

(...) le navire était un moyen vivant de relier différents points disséminés de l’Atlantique, un élément mobile qui tenait lieu d’espace en mouvement entre les lieux fixes qu’il mettait en relation. C’est pourquoi il convient de le concevoir comme une unité politique et culturelle, et non comme l’incarnation abstraite du commerce triangulaire. (Gilroy 2010: 36-37)

Este espaço em movimento permitirá a criação daquilo que Mélanie Potevin chama de “espace d’entre-deux” identitário (recordando o termo de *in-between* de H. Bhabha 1994). Este espaço *d’entre deux* será ao mesmo tempo o navio e o Atlântico em si mesmo, que será permeável a um movimento de vai e vem que se irá traduzir em alguns autores como uma “escrita-entre-mundos” (Ottmar Ette 2016) ou ainda as “literaturas sem domicílio fixo” como define o mesmo autor.

O Atlântico é um espaço que carrega em si os vestígios do seu passado e que contribuiu para a formação de uma nova modernidade. Entre o conceito de *Atlântico Negro* e o de *Atlântico Literário*, utilizado por Véronique Porra e Jean-Marc Moura em 2015, há visivelmente uma relação de circularidade. Se por um lado, o Atlântico Negro (enquanto espaço transcontinental motivado pela existência do tráfico negreiro e pelo desenraizamento e transposição territorial brutal de milhares de pessoas no interior de um navio) contribuiu para a teorização do Atlântico Literário enquanto agregador de dinâmicas culturais e literárias, por outro, o Atlântico Literário, no sentido do conjunto de textos que, ao longo dos tempos, dão conta desses trânsitos no Atlântico, também construíram e constroem o Atlântico Negro.

De acordo com Porra e Moura, estas dinâmicas não dizem apenas respeito aos países exteriores à Europa “mais se développent également sur le ‘vieux continent’, notamment à la faveur des littératures des migrations, élaborées entre Europe, Afrique et Amérique.” As abordagens unidirecionais assim como o dualismo centro/periferia, de acordo com os autores citados, terão de ser postas de parte para se ir mais além e poder abranger um projeto mais ambicioso dos autores: desenvolver a cartografia literária do espaço atlântico.

Procurando novas articulações entre o global e o local, utilizando uma abordagem policêntrica, no confronto de várias perspectivas que se corrigem, se alimentam e se enriquecem mutuamente (Westphal 2007: 187) a representação do espaço nasce de uma ida e volta aberta sobre o mundo do que de uma só ida, fechada sobre si própria.

## **Conclusão**

Apoiando-nos nas investigações sobre os estudos transatlânticos e nos conceitos de Atlântico Negro e Atlântico Literário, que concebem o Atlântico como um espaço não só literário, mas também estético e conceptual de produção e transferências, acreditamos que o estudo de das obras literárias, produzidas nas “margens do império” (John Thieme 1998) é importante e contribui para a compreensão da formação das identidades culturais e memoriais dos povos.

Como refere, Monénembo, juntar “as duas partes da mesma cabaça” («deux morceaux d’une même Calebasse») referindo-se à relação entre África e o Brasil) torna-se fundamental. Encontrar e privilegiar as transferências culturais ocorridas entre as duas margens, separadas por um oceano, analisando não só os processos de transculturação, mas também das dinâmicas de confronto aí estabelecidas.

Falar de “margens do império” e de um espaço como o Oceano Atlântico implica questionar a dicotomia centro/periferia e propor uma leitura não-hierarquizante, horizontal, das relações literárias entre as margens do Atlântico, analisando-o enquanto espaço policêntrico. Este espaço em mutação de fronteiras invisíveis, e que se organiza “non plus selon le principe de la frontière mais dans des mouvements abolissant la fixité des centres” (Porra/ Moura 2015: 3), sobrepõe em si mesmo (enquanto lugar real e concreto) vários espaços marginais cuja compatibilidade foi (é?) forçada em torno de uma língua comum. A língua do centro foi levada para as margens deste oceano criando uma área translinguística, anglófona, francófona, lusófona, hispanófona e neerlandófona, o que nos permite reunir em compartimentos, aparentemente simples, os vários territórios dos espaços colonizados. Esta amplitude linguística territorial leva-nos a procurar convergências e divergências entre os vários centros de enunciação os quais se pronunciam numa língua comum, mas através da qual são expressas identidades diferentes.

Com o trabalho em curso, pretendemos contribuir para o estudo das letras transatlânticas, ajudando a cartografar travessias, circulações e trocas prolongando o conceito de Atlântico literário. Ao estudar o oceano através da literatura, assim como a história daqueles que o atravessaram, estaremos a dar-lhes um rosto, a povoá-lo não só de Homens, mas também de histórias, e a dar uma voz à memória e ao passado.

#### **NOTA**

1 O presente trabalho é fruto de um projeto de doutoramento em curso. Apresentamos aqui algumas das reflexões em aberto, assim como algumas das questões a ser ainda exploradas e trabalhadas.

## Bibliografia

- Bhabha, Homi K (1994), *The Location of Culture*, New York and London, Routledge.
- Bochaca, Michel (2015), “D’un pont à l’autre : le temps dans les récits de traversée des mers du Ponant au XVe siècle”, *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest* 122-2, 43-65.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A e Éditions Jupiter.
- Coutinho, Ana Paula / Simas-Almeida, Leonor / Martinho Ferreira, Patrícia / Domingues de Almeida, José (2019), “Apresentação”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.40 (Julho), 7-14. Disponível em: [cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/534](http://cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/534).
- Ette, Otmar (2016), *Writing-between-Worlds : TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*, De Gruyter [Título original: *ZwischenWeltenSchreiben, Kadmos*, tradução de Kutzinski, Vera M, 2005].
- Foucault, Michel (1967), “Des espaces autres”, *Conférence au Cercle d’études architecturales*, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, 46-49. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>
- Gilroy, Paul (2010), *L’Atlantique Noir: Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam [Título original: *The Black Atlantic - Modernity and Double Consciousness*, tradução de Charlotte Nordmann, Verso, 1993].
- Glissant, Edouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Jacob, Christian (2014), “Spatial turn” in *Qu’est-ce qu’un lieu de savoir ?*, OpenEdition Press, Marseille [doi : 10.4000/books.oep.654].
- Marques, João Pedro (2015), *Do outro lado do mar*, Lisboa, Porto Editora.
- Moura, Jean Marc/ Porra, Véronique (eds.) (2015), *L’Atlantique littéraire: perspectives théoriques sur la constitution d’un espace translinguistique*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Santos, Daiana Nascimento dos (2017), “Atlântico Negro: El Océano en la narrativa de esclavizados” in *Acta Literaria* 54, 29-50.
- Teixeira de Sousa, Henrique (2005), *Ó Mar de Túrbidas Vagas*, Lisboa, Plátano Editora.
- Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ziethen, Antje (2010), *Géo/Graphies : La Poétique de l’Espace (Post)Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, Thèse de Doctorat, Département of French, University of Toronto.

# *Uma defesa da alimentação como um dos temas centrais da saga Harry Potter*

João Fernando de Castro Gonçalves dos Santos  
Universidade do Porto

## **Resumo**

No âmbito dos Food Studies, campo de estudos emergente em Portugal, proponho-me fazer uma breve apresentação do tratamento dos espaços da alimentação em 4 volumes da saga de livros *Harry Potter*. Apesar da grande atenção que a série recebe, quer no âmbito nacional quer internacional, não existe um estudo aprofundado dos seus alimentos, academicamente falando. Esta é uma das lacunas que tenciono preencher e, por conseguinte, demonstrar como a alimentação é importante, não só para o desenvolvimento do enredo, mas também para a caracterização de espaços e personagens da série. Adicionalmente, tenciono analisar, relativamente à Literatura Comparada, a forma como os alimentos são tratados em contexto Britânico e a receção do mesmo tratamento em Portugal. Para tal irei apelar a estudos teóricos da série *Harry Potter* feitos por David Colbert, William Irwin e Gregory Bassham. Estes serão combinados com teoria da alimentação estudada e divulgada por nomes tais como Massimo Montanari e Paolo Corvo.

## **Palavras-chave**

Literatura Comparada, Harry Potter, Estudos da Alimentação, J.K. Rowling

## **Abstract**

Regarding the theme of Food Studies, an emerging field of studies in Portugal, it is my purpose to perform a brief presentation of how food spaces are dealt with in 4 volumes of the *Harry Potter* saga. Despite the great amount of attention given to the series of books, both nationally and internationally, there is no deep study of its foods in an academic context. This is one of the gaps that I intend to fill and, as a result, to show

how the act of feeding is importante, not just for the development of the plot, but also for characterizing both the spaces and the characters of the series. Moreover, regarding Compared Literature, I intend to analyze, the way how the foods are treated in a British environment and the reception of their treatment in Portugal. I will be quoting studies made related to the *Harry Potter* book series made by David Colbert, William Irwin and Gregory Bassham. These will be combined with Food Studies theory developed and divulged by scholars such as Massimo Montanari and Paolo Corvo.

### **Keywords**

Comparative Literature, Harry Potter, Food Studies, J. K. Rowling

*If you really want to make a friend,  
go to someone's house and eat with him...  
the people who give you their food  
give you their heart.*

Cesar Chavez

Apesar do seu grande apelo e sucesso a nível internacional, a saga *Harry Potter* não tem sido alvo de um estudo academicamente aprofundado em Portugal. No que toca aos temas mais debatidos da série como a política, a religião, a magia e até mesmo a ciência, nota-se que estes têm recebido mais atenção do que o tema da alimentação como se pode verificar através das poucas publicações internacionais sobre o assunto.<sup>1</sup> Por este motivo e pelo facto de os Food Studies serem um campo de estudos emergente em Portugal irei debruçar-me brevemente sobre alguns excertos da série de livros *Harry Potter* relacionados com alimentos de forma a demonstrar a sua importância não só para a série, mas também fora da mesma.

Decidi focar este breve estudo em 4 livros da saga: *Philosopher's Stone* (Rowling 1997), *Prisoner of Azkaban* (Rowling 1999), *Half-Blood Prince* (Rowling 2005) e *Deathly Hallows* (Rowling 2007). O motivo pelo qual decidi utilizar estes livros incide no facto que as influências da alimentação podem ser vistas desde os primórdios da série até ao fim da mesma. Adicionalmente, estes 4 livros representam, a meu ver, exemplos mais aprofundados de usos dos alimentos que serão discutidos mais à frente, tais como: me-

dicina, amor, o bem-estar e a camaradagem. Por último, decidi que o mais apropriado para este ensaio seria destacar alguns momentos chave em vez de destacar todos os possíveis momentos, pois realizar essa tarefa seria algo para além da natureza de um ensaio.

Apesar da maior atenção científica perante as temáticas da magia, religião e ciência, a alimentação não tem sido alvo de semelhante escrutínio. No entanto, esta serve variados propósitos no enredo tais como o seu progresso, interação entre personagens e avaliação de espaços. Para começar gostaria de discutir um passo do primeiro livro da saga (Rowling 1997: 101) em que Harry viaja no Hogwarts Express pela primeira vez na sua vida. Após ter descoberto a sua herança a que tinha todo o direito, ele sente alegria perante as suas descobertas:

[...] Harry, who hadn't had any breakfast, leapt to his feet [...] He had never had any money for candy with the Dursleys, and now that he had pockets rattling with gold and silver he was ready to buy as many Mars Bars as he could carry — but the woman didn't have Mars Bars. What she did have were Bertie Bott's Every Flavor Beans, Drooble's Best Blowing Gum, Chocolate Frogs, Pumpkin Pasties, Cauldron Cakes, Licorice Wands, and a number of other strange things Harry had never seen in his life. Not wanting to miss anything, he got some of everything [...]. Ron stared as Harry brought it all back in to the compartment [...] "Hungry, are you?" "Starving, [...]" Ron had taken out a lumpy package and unwrapped it. There were four sandwiches inside. He pulled one of them apart and said, "She always forgets I don't like corned beef." "Swap you for one of these," said Harry, holding up a pasty. [...] "Go on, have a pasty," said Harry, who had never had anything to share before or, indeed, anyone to share it with. It was a nice feeling, sitting there with Ron, eating their way through all Harry's pasties, cakes, and candies (the sandwiches lay forgotten) (Rowling 1997: 101)

Este momento durante o qual é descrito o primeiro encontro de dois dos personagens principais, Harry e Ron, apesar de aparentemente insignificante, tem fortes implicações para a definição das personagens e para o futuro do enredo. Nas palavras de Paolo Corvo (2015):

it has been said that man not only nourishes himself, but he also used to eat with others, often sharing food. Eating together is an act of sociality, and it represents something

original in human experience: there is no other action where people join in doing a daily and natural action. It is still unclear the reason why human beings prefer to eat together. Enjoying a meal in solitude is not considered pleasant by a large majority of individuals. Besides, cooking is considered a community action. The more valid reason is that eating causes pleasant feelings and emotions we want to share with someone. The pleasure, to be as such, has to be shared because it is not possible to be happy alone. (7)

Com isto quero dizer que Harry, após muitos anos de violência por parte dos Dursleys, durante os quais a quantidade e qualidade dos alimentos era bem inferior ao desejado, deseja criar uma nova amizade e partilhar alimentos com o Ron.<sup>2</sup> A alimentação pode ser vista como um factor que fortalece o contacto inicial e, por conseguinte, a relação dos dois personagens durante a série inteira. Adicionalmente, a alimentação ajuda a eliminar qualquer tensão que possa existir durante o seu contacto inicial e ajuda a estabelecer uma conversa mais relaxada e uma maior conexão entre os dois. Nas palavras de Leisa Anne Clark (2012), que escreveu uma dissertação de Mestrado sobre o assunto:

Food is a biological need, but because we have created social rules and rituals around food consumption and sharing, there is more to eating than simple nutritional value. The Harry Potter series is as much about overcoming childhood adversity, and good versus evil, as it is about magic, and food in the Harry Potter series is both abundant and relevant to the narrative, context, and themes of the books. Sweets such as candy, puddings, and cakes, help construct both wizard and Muggle identity in addition to serving as a bridge between readers and characters. How the characters use sweets to create and reinforce friendships or exclude those who do not belong is important, especially since children usually lack other cultural capital and, in their worlds, food is reward, treat, and punishment. Examples of this are shown in the scene where Harry first travels on the Hogwarts Express, in the ways the Dursleys deny Harry birthday celebrations, and in how holidays are celebrated by the witches and wizards in the series. (Clark 2012: ii)

Com os alimentos são também enfatizadas não só características físicas, mas também psicológicas das personagens. Apesar de toda a tortura sofrida às mãos dos Dursleys, a família Muggle cruel de Harry, o protagonista não revela nenhuma animosidade perante outras pessoas à exceção da própria família Dursley que o tratou de forma desumana. Em vez de vingança pelos anos de miséria, o desejo de Harry é forjar laços com ou-

tras pessoas que pertencem ao mundo da magia que descobriu e pelo qual nutre imensa curiosidade e simpatia. Relativamente a Ron, podemos ver que a abundância ou riqueza em geral realçam as suas inseguranças. Ron veio de uma família humilde que luta para dar de comer aos seus muitos membros. Por orgulho, Ron recusa os alimentos que Harry lhe oferece, inicialmente. No entanto, a simpatia de Harry é aceite no fim. Através da alimentação, todos estes traços psicológicos são realçados.

Um outro exemplo que fortalece este ponto de vista seria um excerto do ultimo livro da saga (Rowling 2007) no qual os heróis da série (Harry, Ron e Hermione) estão em fuga das forças do mal e saltam de Floresta em Floresta de forma a poder escapar ao seu domínio e assim poder preparar um plano de retaliação:

This was their first encounter with the fact that a full stomach meant good spirits; an empty one, bickering and gloom. Harry was least surprised by this, because he had suffered periods of near starvation at the Dursleys'. Hermione bore up reasonably well on those nights when they managed to scavenge nothing but berries or stale biscuits, her temper perhaps a little shorter than usual and her silences rather dour. Ron, however, had always been used to three delicious meals a day, courtesy of his mother or of the Hogwarts house-elves, and hunger made him both unreasonable and irascible. Whenever lack of food coincided with Ron's turn to wear the Horcrux, he became downright unpleasant. (Rowling 2007: 287/288)

Este passo retirado de Harry Potter e os Talismãs da Morte deixa claro que a alimentação pode ser usada não só para apaziguar determinados momentos tensos de uma relação, mas também para a caracterização quer física quer psicológica das personagens.

Falando ainda de descrições psicológicas, existem personagens na série cujos nomes têm alimentos como inspiração; por exemplo, Madam Pomfrey, a bruxa responsável pela enfermaria da escola. De acordo com David M. Colbert (2008): "Appropriately, Madam Pomfrey's name comes from a sweet. Pomfret cakes are discs of licorice from Pontefract, Yorkshire. A surprising fact: the area's renowned licorice was first cultivated to be used as a medicine" (110).

Isto leva-nos, assim, brevemente, ao tópico da medicina em Harry Potter. Podemos ver que grande ênfase é dada ao chocolate. O chocolate é usado para combater os efeitos devastadores dos dementors, criaturas demoníacas encapuzadas que sugam a felicidade de todos os que encontram. Mais uma vez, nas palavras de Colbert: "One can't help but

notice that the remedy offered to lighten the effects of Dementors is chocolate, which doctors say can make depressed people feel better. The chocolate has some of the same effects as the medicine that doctors prescribe. Of course, chocolate does seem to be a cure for nearly every ill in Harry's world" (*idem*: 110/111).

A própria Rowling declarou que os dementors são uma analogia da depressão e que, tal como se faz para tratar a depressão, o chocolate é usado para combater os efeitos negativos dos dementors. Como podemos verificar em *Prisoner of Azkaban* (Rowling 1999), após Harry ter sido atacado por um dementor: "Professor Lupin had come back. He paused as he entered, looked around, and said, with a small smile, "I haven't poisoned that chocolate, you know. . . ." Harry took a bite and to his great surprise felt warmth spread suddenly to the tips of his fingers and toes." (Rowling 1997: 86) O chocolate permite uma segura transição no enredo do comboio para a escola na qual Harry recupera mais das suas forças após o ataque.

Adicionalmente, a alimentação em geral é utilizada como objecto de transição de um momento do enredo para o outro. O espaço mais destacado da série, Hogwarts, é o principal exemplo. Hogwarts é a escola onde andam os feiticeiros e bruxas de Inglaterra e, como tal, é normal que haja alimentos presentes. No entanto, a alimentação não serve um propósito meramente decorativo ou estético. No Great Hall de Hogwarts têm lugar os banquetes e refeições da escola onde nos são reveladas muitas das interações entre alunos e docentes e as suas caracterizações físicas e psicológicas. Ao longo de sete volumes as personagens usam o Great Hall para conversar sobre assuntos relativos às disciplinas que frequentam ou situações que os estejam a alegrar ou a afligir naquele momento. No seu primeiro grande banquete na escola em *Philosopher's Stone*, Harry repara que um dos Professores, Snape, o olha com intensa animosidade e revela essa preocupação a outro dos seus novos amigos na mesa. Este momento, apesar de não ser climático, revela-nos o que está para acontecer no futuro de Harry. Relativamente à medicina, vemos que existem certos produtos, especificamente poções, que tanto podem servir como benefício ou malefício. Refiro-me, neste caso, às Poções de Amor. As poções de amor são consideradas inofensivas e até divertidas, visto darem a possibilidade ao seu criador de encantar uma pessoa amada. No entanto, existem certos detalhes que deveriam ser levados em consideração. As poções, tal como qualquer alimento, têm um prazo de validade. Quanto mais tempo as poções forem mantidas, mais fortes elas se tornam e maior a atração para com a pessoa amada. Isto pode resultar em momentos de teor catastrófico que podem causar mais estragos do que benefícios. Nas palavras de

uma outra personagem de *Harry Potter*, Horace Slughorn, mestre de poções, neste caso no sexto livro, *Half-Blood Prince*:

Amortentia doesn't really create love, of course. It is impossible to manufacture or imitate love. No, this will simply cause a powerful infatuation or obsession. It is probably the most dangerous and powerful potion in this room — oh yes," he said, nodding gravely at Malfoy and Nott, both of whom were smirking skeptically. "When you have seen as much of life as I have, you will not underestimate the power of obsessive love... (Rowling 2005: 186)

Podemos ver que existem certos produtos que quando ingeridos podem ter consequências negativas. Tendo em conta este passo do sexto livro da série, pode-se verificar que nem toda a alimentação deve ser levada de ânimo leve. Nas palavras de William Irwin e Gregory Bassham: "Incidentally, this shows us what's wrong with using a love potion even on oneself to develop feelings for another, a person we perhaps deem worthy of loving. We're inclined to think it's at least not as bad to use a potion on oneself as it is to administer it to another person..." (Irwin and Bassham 2010: 189).

Para além dos medos e esperanças que são expressos pelas pessoas durante as refeições, vemos também que a alimentação é usada com o propósito de tornar mais evidentes relações hierárquicas na escola. Os alunos de cada casa sentam-se nas mesas retangulares pertencentes a cada uma das 4 casas de Hogwarts afastados dos Professores que, por sua vez, se sentam noutra mesa rectangular na qual os Professores conseguem visualizar todos os alunos. Nas palavras de Massimo Montanari (2006):

Separation is necessary unless the purpose is to express symbolically the absence of hierarchical standing, democratic nature of the group, and that of the table around which it gathers. So it is in this light that the tradition of the round table, less adapted to defining differences and hierarchies, has become especially commonplace in a "democratic" modern society. In contrast, the medieval and Renaissance table was by definition rectangular, and therefore the shape most adapted to defining distances and hierarchical relationships. (Rather exceptional, for those times, was King Arthur's Round Table, which passed into history perhaps by virtue of its uncommon shape.) (96/97)

Podemos ver que os alimentos, mais do que mero adereço, facilitam a identificação de estatutos e problemáticas e faz parte do motor que coloca o enredo em andamento. Adicionalmente, outro indicador importante da alimentação relativamente a hierarquias é que quem produz os alimentos em *Harry Potter*, neste caso, os elfos domésticos, não a come (ou não é visto a comer aquilo que cozinha). Os elfos levam uma existência subterrânea, vivendo dentro das cozinhas por debaixo do Salão Nobre de Hogwarts. O seu propósito de vida é limpar a escola e cozinhar de forma a que os alunos sejam alimentados. Apesar de ser deixado implícito que os elfos são bem tratados perante a direção de Albus Dumbledore, os elfos não partilham o mesmo espaço de refeição que os estudantes, o que deixa implícita a sua condição de escravos.

Relativamente ao enredo, a alimentação tem, adicionalmente, outros usos tais como a persuasão. Em outro momento, desta vez do sétimo livro, *Deathly Hallows*, no qual podemos ver que: “They had just eaten an unusually good meal: Hermione had been to a supermarket under the Invisibility Cloak (scrupulously dropping the money into an open till as she left), and Harry thought that she might be more persuadable than usual on a stomach full of spaghetti Bolognese and tinned pears.” (Rowling 2007: 515) Neste momento da obra, *Harry Potter* aproveita os alimentos como forma de persuasão indireta de forma a que a sua amiga Hermione se sinta mais inclinada a viajar com ele à sua terra natal onde a sua família foi assassinada por Voldemort. Em circunstâncias normais esta tarefa provar-se-ia perigosa e Hermione não participaria com toda a certeza. No entanto, devido a motivos inerentes ao enredo e à persuasão através da alimentação os dois protagonistas fazem a viagem perigosa, assim passando de um momento do enredo para o seguinte. Nas palavras de Massimo Montanari:

...since actions performed with others tend to forsake the simply functional level to take on a communicative value, our human socializing instinct immediately attributes meaning to the gestures performed while eating. So in this way we define food as an exquisitely cultural reality, not only with respect to nutritive sustenance itself but to the ways in which it is consumed, and to everything around it and pertaining to it. (Montanari 2006: 93)

Como referido anteriormente e apesar de estes passos da série anteriormente referidos parecerem insignificantes à primeira vista, estes revelam potencial não só para caracterização e desenvolvimento físico e psicológico das personagens, mas também

para avaliação e desenvolvimento dos próprios espaços e enredo.

Podemos ver que a alimentação tem enorme relevância no contexto da obra, mesmo que essa relevância não esteja explícita como os outros temas inicialmente referidos. A relevância chega a notar-se não só no enredo, mas fora deste também.

Para concluir, acredito que os alimentos em *Harry Potter* são dignos de ser estudados mais aprofundadamente e academicamente, visto ser uma forma útil de analisar espaços, personagens e condições psicológicas. A alimentação pode ser usada para analisar não só espaços e o enredo de uma obra, mas também para analisar o mundo onde a história foi escrita e que muitas vezes serve de inspiração para a mesma, como foi o caso de Rowling que se baseou em cenários e alimentos da sua terra natal para escrever a obra.

## NOTAS

<sup>1</sup> Registada até hoje uma dissertação de Mestrado inglesa sobre o tema e algumas brevíssimas análises em capítulos de livros sobre a série.

<sup>2</sup> No entanto, a alimentação também deixa bem assente que Ron sempre teve fartura na sua casa, apesar das dificuldades económicas da sua família. O facto de Ron ser visto com um apetite mais voraz durante esse momento, deixa implícito o facto de que Ron é comparativamente mais guloso e exigente na sua alimentação. Como pode ser visto no excerto, as suas “sandwiches lay forgotten.” Isto indica não só que o Ron é guloso, mas também que a o aspeto da alimentação é algo que o motiva com mais intensidade do que o Harry, apesar de Ron ter sido muito melhor tratado pela sua família do que o protagonista. Aqui podemos ver que os alimentos são um forte indicador da psicologia das personagens.

## Bibliografia

- Clark, Leisa Anne (2012), “Butterbeer, Cauldron Cakes, and Fizzing Whizzbees: Food in J.K. Rowling’s Harry Potter series”, University of South Florida, USA.
- Colbert, David (2008), *The Magical Worlds of Harry Potter: A Treasury of Myths, Legends, and Fascinating Facts*, Berkeley Books, New York.

- Corvo, Paolo (2015), *Food Culture, Consumption and Society*, Palgrave Macmillan, United Kingdom.
- Foucault, Michel (1967), “Des espaces autres”, Conférence au *Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, 46-49. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>
- Irwin, W; Bassham, G. (2010), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*, John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.
- Montanari, Massimo (2006), *Food is Culture*, Columbia University Press, New York.
- Rowling, J. K. (1997), *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, London.
- (1999), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Bloomsbury, London.
- (2005), *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Bloomsbury, London.
- (2007), *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury, London.

# Entre a admiração e a emulação – as marginalia de Vergílio Ferreira

Jorge Costa Lopes  
Instituto de Literatura Comparada

## Resumo

O nosso trabalho tem por objetivo estudar as *marginalia* de Vergílio Ferreira observadas em alguns livros selecionados da sua biblioteca particular – espólio bibliográfico atualmente à guarda da Biblioteca Municipal Vergílio Ferreira de Gouveia. São sobretudo comentários nas margens das páginas e índices que nos ajudam a perceber melhor o seu romance metafísico e existencial, bem como a formulação do conceito de aparição, plasmado no romance homónimo. Entendemos ainda que o “encontro de sangue” de Vergílio Ferreira com os seus pensadores de eleição, evidenciado nos ensaios e nas entradas da monumental *Conta-Corrente* diarística, está igualmente bem patenteado nas suas *marginalia*, onde se destacam a admiração e a emulação de um autor com cerca de cinquenta títulos na sua bibliografia.

## Palavras-chave

Vergílio Ferreira, *marginalia*, admiração, emulação

## Abstract

Our work aims to study Vergílio Ferreira’s *marginalia* observed in some selected books of his private library – bibliographic collection currently under the custody of the Biblioteca Municipal Vergílio Ferreira de Gouveia. They’re mainly comments in the margins pages and indexes that help us to better understand his metaphysical and existential novel, as well as in the formulation of apparition, a concept of his own, shaped in the homonymous novel. We also understand that the “blood’s meeting” with his elected thinkers, evidenced today in Ferreira’s essays and entries of his monumental diaristic *Conta-Corrente*, is equally well patented in Ferreira’s *marginalia* where the admiration and emulation of an author with around fifty titles in his bibliography stands out.

## Keywords

Vergílio Ferreira, *marginalia*, admiration, emulation

### I

Começamos por um fragmento de *Œuvres* de Paul Valéry sublinhado por Vergílio Ferreira: “*Il est presque inutile de dire que je lisais fort peu, en ce temps-là.*” (1957: 1479, SVF<sup>1</sup>). No topo desta página, o escritor português comenta, a lápis: “Nem ler nem escrever. Então? Sempre entediado este Valéry”.<sup>2</sup> Enquanto na folha de guarda do mesmo livro redige um extenso índice, também a lápis, donde salientamos estas notas de leitura:

572 – O equívoco da ‘sinceridade’ (cf. Pessoa) / (...) / 630: Pesa-lhe ler e escrever / (...) / 766 – A poesia pura / 769 – A arte do romancista era-lhe ‘quase inconcebível’ / (...) / 964 – A linguagem mais estranha tem um sentido / 1008 – O que é um europeu. / 1036 e seg. Crise de valores // (...) / 1292 – d’ Alembert: é bom em poesia o que é bom em prosa / 1293 – É uma heresia pôr um poema em prosa / 1330 e seg. Prosa e poesia / 1344 e seg. O produtor e o consumidor de arte. / 1473 – Escrever poesia sem saber o que irá dizer / 1481 – Pela lucidez contra o acaso inspirador // 1509 – seria mortal que uma poesia tivesse um só sentido. (Figura 1)<sup>3</sup>

O termo latino *marginalia*, plural de *marginale* e proveniente do adjetivo *marginalis* foi adotado, como assinala H.J. Jackson,<sup>4</sup> pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge que, inspirado nas glosas medievais, cunhou o mesmo para significar os comentários colocados pelo leitor nas margens das páginas dos livros, como profusamente o fazia, aliás, o próprio Coleridge. Para H.J. Jackson, as *marginalia* devem incluir, porém, não apenas as anotações do leitor nas margens, mas igualmente as inseridas em qualquer parte do livro, tais como folhas de guarda, páginas de rosto e anterrosto.

Neste capítulo das *marginalia* vergilianas inferimos, desde já, o seguinte: os índices manuscritos que constam de uma parte significativa dos livros que o autor de *Para Sempre* leu, transmitem-nos excelentes indicações sobre a sua criação literária e pensamento. A vontade em elaborar um índice pessoal manifesta também, desde logo, a atenção que lhe merece qualquer um dos livros que possuem o mesmo.<sup>5</sup>

Devemos, entretanto, descontar os excessos biblioclastas do poeta francês, pouco consentâneos com a informação, veiculada por Brian Stimpson, de que Valéry “possédait au moins 3,000 livres et articles dans sa bibliothèque personnelle, dont un tiers témoignent de sa présence active en tant que lecteur”.<sup>6</sup>

Quanto ao autor de *Mudança*, apesar de declarar, nos derradeiros anos da sua vida, não saber bem o que ler por já ter lido tudo o que de mais importante havia supostamente para ler,<sup>7</sup> o facto é que a sua paixão pela leitura e pelos livros nunca verdadeiramente esmorece, como comprovamos nos últimos volumes do diário e no derradeiro romance que publicou, *Na Tua Face* (1993). Apenas esmorece a atenção que presta a tudo ou quase tudo o que de importante vinha acontecendo nos terrenos da arte, da filosofia e da literatura do seu tempo. Precisamente em *Na Tua Face* detetamos um intenso diálogo com os clássicos greco-latinos, tendo relido, para a construção da personagem Ângela, mulher do narrador-protagonista formada em literatura clássica, *A Ilíada* de Homero, *A Eneida* de Vergílio e, sobretudo, *Da Natureza das Coisas de Lucrecio*, pois Ângela idolatra este filósofo latino ao ponto de dar o seu nome ao filho. Pelo que também devemos descontar quaisquer possíveis excessos biblioclastas do “último Vergílio”. Para o efeito, basta consultar os livros que possuía na sua biblioteca particular a que se adiciona um vasto conjunto de folhas soltas com outras notas de leitura.<sup>8</sup> Consideramos, desta forma, com Isabel Cristina Rodrigues, que o

tesouro maior que guardam os milhares de livros reunidos por Vergílio Ferreira ao longo de décadas de uma compulsiva actividade de leitor está precisamente no rasto deixado pela sua leitura, rasto esse que hoje em dia parece querer pertencer, como um membro mais do seu próprio corpo, aos textos onde se dá a conhecer. (2009: 31-32)

Ora, segundo Vergílio Ferreira:

O encontro com um pensador é um encontro de sangue, de aparição. Quando esse encontro se realiza, as «ideias» esclarecem-se de um modo insuspeitado e flagrante, as «ideias» redescobrem-se ou nascem segunda vez, porque são um modo original de ser. É então possível chegar-se às mesmas conclusões a que o filósofo encontrado chegou, repeti-lo antes de o conhecer inteiramente. Tais ideias são também de quem as repete, como é seu tudo aquilo que ele é. (Ferreira 1965: 151)

Fragmento que revela, afinal, um curioso eco de Quintiliano, *audível* na única nota que colocou, a lápis de carvão, na folha de guarda da tradução portuguesa de *Qu'est-ce qu'un Auteur* de Michel Foucault: “143 – Transformamos em sangue nosso o que se lê (Quintiliano)”. Desta maneira, o “encontro de sangue” de Vergílio Ferreira com os seus autores concebe-se num clima emocional, onde impera, alternadamente, a admiração, a emulação e até, por vezes, a autoacusação. O que nos permite ler igualmente o romance vergiliano, tendo presente as suas *marginalia*, à luz da chamada intertextualidade, seguindo aqui o conceito de Julia Kristeva que estuda a “estruturação do romance como transformação, (...) como um DIÁLOGO de vários textos, como um DIÁLOGO TEXTUAL ou, para melhor dizer, como uma INTERTEXTUALIDADE.” (1979: 69). As margens das páginas com *marginalia* de um escritor que lê outros escritores transmudam-se, de igual modo, em “conflict zone, marking the terms of engagement with the text” (Hulle & Nixon 2017: 15). Zona de conflito que inclui, no nosso ponto de vista, a referida intertextualidade e a célebre “angústia da influência” de Harold Bloom, a qual é, sobretudo, no autor de *Aparição*, “*literary love, tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works.” (Bloom 2011: 8).

Ora, esta zona de conflito torna-se mais visível quando Vergílio Ferreira constata que o seu questionamento existencial, plasmado no romance *Aparição*, está muito próximo do que lê nos dois volumes de *Filosofia* de Karl Jaspers, em tradução espanhola (ambos adquiridos em 16 de outubro de 1959)<sup>9</sup>. O fragmento de *Espaço do Invisível I*, acima transcrito, surge, pois, pouco tempo após ter-se apercebido deste encontro de ideias com o filósofo alemão,<sup>10</sup> ou seja, trata-se de um fragmento em que procura, sobretudo, justificar as inúmeras similitudes entre a filosofia existencial do narrador-protagonista de *Aparição* e a de Jaspers.<sup>11</sup> Mas o seu conceito axial de “aparição” não perde relevância, mesmo que repita, em parte, as ideias do filósofo existencialista. As observações colocadas nos dois volumes de *Filosofia* confirmam, quase sempre, esse “encontro de sangue” de *Aparição* com o pensamento de Jaspers. Na realidade, com uma inusitada frequência, lemos os comentários “escrevi-o” ou “tinha-o escrito”, formulados nas margens das páginas de *Filosofia*. Salientamos, entretanto, a que melhor reflete o exposto, já que após sublinhar alguns trechos da página 422 do primeiro volume, a lápis de carvão e de cor azul – certamente correspondendo a leituras efetuadas em diferentes ocasiões –, confessa: “Este bandido já tinha dito quase tudo o que *descobri* no meu *Aparição*. Mas porque o descobri não é meu? Não terá [m]uito de verdadeiramente original? *Yo lo creo*. Aliás, a

observação já foi feita por outros antes dos existencialistas.” (Figura 2). Na mesma página, mas agora na margem direita, escreve, a lápis de cor vermelha: “Exacto. Tinha-o escrito.” (Figura 2).

Para Jaspers, “*yo veo mi corporeidad, y al verla me parece separarme de ella, y sin embargo soy uno con ella.*” (1958: 425, SVF). Na margem desta página Vergílio Ferreira repete o comentário: “escrevi-o...”. Estamos no âmago da aparição do narrador-protagonista do romance homónimo e deste conceito vergiliano. Talvez por esse motivo, tenha sublinhado a caneta vermelha, no índice elaborado na folha de guarda deste primeiro volume de *Filosofia*, a ideia de Jaspers que mais se aproxima do que chama “encontro de sangue”: “325 – não é plágio sentirmos como nosso o que absorvemos de outro” (Figura 3). Como sabemos, para o autor de *Até ao Fim*, as ideias vivenciadas em *Arte* têm sangue, pelo que quando um autor se aproxima de outro, através do *sangue das ideias*, não se pode falar em plágio. Recordemos, aliás, o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, definido aqui por Vítor Aguiar e Silva “como a intersecção semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (1967: 625). Mas para Vergílio Ferreira nem só a intersecção semiótica dos outros textos num texto está implícita na criação literária de um escritor, pois há que atender ao que chama a “alma” do autor, na medida em que independentemente de a biografia desse autor ser conhecida ou não do leitor, a sua “alma” ou espírito, como demonstra Vergílio Ferreira, perpassa sempre pelas obras criadas.<sup>12</sup> Porque se uma obra possui um “corpo” e uma “alma”, um falsário como Han van Meegeren, por mais “artista” que seja, não pintou com a “alma” de Vermeer, mas apenas com o seu “corpo” de falsário. Por outras palavras, podemos ignorar tudo sobre o autor “real”, mas não sobre a sua “alma”, pois é o que permanece desse autor. Lembremos aqui a imagem que o leitor concebe, segundo Wayne C. Booth, de um autor (implícito), pois enquanto “escreve, o autor não cria simplesmente, um «homem em geral», impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de «si próprio», que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens.” (1961: 88).

As *marginalia* de Vergílio Ferreira apresentam ainda um outro e interessante “encontro de sangue”, neste caso de Ortega y Gasset com Wilhelm Dilthey, ou seja, um encontro que é sobretudo um diálogo emotivo, mas que não pressupõe obrigatoriamente o conhecimento prévio do autor que *repete*, mas sim uma constatação posterior, como ocorre com Ortega y Gasset. Assim, em *Kant. Hegel. Dilthey* deste último, Vergílio Ferreira escreve na margem: “Gasset repetia Dilthey sem saber”, no seguimento desta declaração desassomburada do filósofo espanhol:

Al tomar recientemente contacto pleno con la obra filosófica de Dilthey, he experimentado la patética sorpresa de que los problemas y posiciones apuntados en toda mi obra – se entiende, los estricta y decisivamente filosóficos – corren en un extraño y azorante paralelismo con los de aquélla. (Ortega y Gasset 1958: 140, SVF)

Para Eduardo Lourenço, o “eu metafísico” de Vergílio Ferreira repete, aliás, o conceituado pelo autor de *La Deshumanización del Arte*.<sup>13</sup> Não tivemos ainda oportunidade de confirmar esta afirmação que surpreendeu desagradavelmente o visado. Presumimos, sim, que a chave para corroborar e desenvolver ou não o exposto pelo autor de *O Labirinto da Saudade* poderá estar nos títulos do filósofo espanhol – mais de uma dezena – que constam do espólio doado por Vergílio Ferreira à Biblioteca de Gouveia.

Para Isabel Cristina Rodrigues, as anotações e sublinhados de Vergílio Ferreira exprimem “ora a felicidade de um encontro ora a realidade do desencontro” (2009: 34–35). Nesses encontros e desencontros as suas *marginalia* dão conta, com frequência, de um diálogo de outros autores com a sua ficção e ensaio. Mas temos de distinguir entre os que Vergílio Ferreira sabe ou suspeita que o leram – originando, em várias ocasiões, declarações polémicas nas margens das páginas dos livros desses autores (“copiado de mim” é uma anotação que demonstra, por exemplo, este tom mais polémico) e aqueles que sabe que não o leram – como sucede com George Steiner em *Extra-Territorial* (1972). Este ensaio de Steiner, adquirido por Vergílio Ferreira em dezembro de 1978, na sua versão original, constitui, para nós, um bom exemplo, entre outros, da “felicidade de um encontro” diagnosticada por Isabel Rodrigues.<sup>14</sup> Assim, quando Steiner entende que “*Until now, an arrogant, perhaps irrational dur désir de durer has been the life-impulse of history. It may no longer be an acceptable ideal*” (Steiner 1972: 99, SVF), Vergílio Ferreira aponta ao lado do texto: “Ver meu *Rápida, a Sombra*”. A jovem filha do narrador-protagonista deste romance outra coisa não assevera ao profetizar que um dia os suicídios serão obrigatórios como os impostos e que o seu filho atirará, quando crescer, os livros do avô – romancista como o autor – para o caixote do lixo. Tal desprendimento terá continuação nos filhos do arquiprotagonista vergiliano a partir de *Para Sempre* (1983), os quais repudiam os valores da memória e da cultura alicerçados no “*dur désir de durer*” dos seus progenitores.

Na margem da página seguinte de *Extraterritorial*, o autor de *Em Nome da Terra* sinaliza uma aproximação de Steiner a outro dos seus romances: “cf. *Manhã Submersa*”, agora acerca deste diagnóstico sombrio: “Totalitarian politics, the long erosion of fear,

tends to collectivize men and women, to reduce as far as possible their sanctuary of private identity.” (*idem*: 100, SVF). Na verdade, Vergílio Ferreira declarou, em diversas ocasiões, ter denunciado nas páginas de *Manhã Submersa*, através do símile do Seminário, as sociedades fechadas e totalitárias como a do regime de Salazar que vigorava no momento em que publicou este livro (1954).

A propósito desta ficção autobiográfica vergiliana, não podemos deixar de evidenciar o impacto que a releitura de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal provocou em Vergílio Ferreira e, em especial, as considerações que teceu na página de rosto deste romance sobre os episódios “seminarísticos”, os quais ajuíza como pouco conseguidos, justamente por faltar essa vivência a Stendhal: “Relido agora: que livro extraordinário! // Afinal o ‘monólogo interior’ já está aqui. // A parte “seminarística” falha (Stendhal fala *de fora*) // Precipitação de lances. Na parte “Seminário’ salta sobre as dificuldades *informando* e não pondo de pé a ação.” (Figura 4).

Numa Conferência, proferida em 1964, o autor de *Estrela Polar* anuncia, a determinado momento: “E aqui eu tenho de falar-vos de um autor que me é particularmente querido, ou seja de André Malraux.” (Ferreira 1965: 194). Ora por esta ocasião já havia publicado *Interrogação ao Destino, Malraux* (1963),<sup>15</sup> aquele que consideramos o seu ensaio-romance. Será também, pelas razões que não desenvolveremos, o mais autobiográfico dos seus trabalhos ensaísticos. O “encontro de sangue” de Vergílio Ferreira com as ideias do autor por si estudado é de tal ordem que ficamos, inúmeras vezes, com a percepção de que é a sua obra literária que está em causa e não, como o título do livro indica, a de André Malraux. A nossa análise repete, aliás, Eduardo Lourenço que, em relação a ele próprio e em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, defendeu que no seu *Pessoa Revisitado* “está tudo o que penso e sou, falando da forma mais distanciada e íntima de mim próprio. É o meu romance. Quem o leu bem foi o Carlos de Oliveira, que me disse: aquele, és tu.” (Vasconcelos 2003: 152).

Constatamos ainda nas *marginalia* vergilianas, sem surpresa, uma intransigente defesa do escritor francês perante os ataques formulados por determinada crítica. O texto de José Guilherme Merquior,<sup>16</sup> “Malraux contra Gide”, publicado na *Colóquio-Letras*, em 1974, revela-se paradigmático a este nível. Assim, se o ensaísta brasileiro afirma polemicamente que Malraux é um mero “Montherlant filotrotskista que narra como Hemingway” (1974: 10), Vergílio responde-lhe, em termos igualmente polémicos, na margem da página: “Que imbecil! O trotskismo foi da juventude. E Hemingway, só em trechos (poucos) de *L’Espoir*” (Figura 5). E, na última página deste ensaio mantém o

registo contundente ao desancar impiedosamente André Gide e o seu panegirista:

O que este tipo não viu foi simplesmente que a dimensão em que Gide se move é estreita, sem ressonância, desde os problemas ao “estilo”. Talvez a do seu “jardim”! Gide é um produtor de “sintéticos”, de “plásticos”. E de um pedantismo mesquinho, sem grandeza. E sobretudo, um insuportável chato. Excepto em meia dúzia de “frases” para se citarem. (Figura 6)

*Folheemos*, entretanto, por breves momentos, o livro *Malraux par Lui-même* de Gaëton Picon. A página de anterrosto apresenta, desde logo, uma análise de Vergílio Ferreira sobre a aventura da escrita malrauxiana: “símbolo da encruzilhada do homem moderno, não pelo problema de uma escolha política mas de uma escolha do tipo de homem, derivada do problema da inteligência – acção.” (Figura 7). Mais abaixo assinala o diálogo de Malraux com outros pensadores, considerações que desenvolve no capítulo IV do seu ensaio-romance já citado (vd. Ferreira 1963: 131-136), o que quer dizer que parte das suas *marginalia* incluem-se igualmente no âmbito da crítica genética, como defende Telê Ancona Lopez em relação às *marginalia* do escritor brasileiro Mário de Andrade. Assim, para Vergílio Ferreira: “Malraux deve imenso a Spengler (e Nietzsche): conceito de destino, valor da *vontade*, a dignificação do homem apenas pela força de carácter, etc. Como deve a Elie (sic) Faure, a Focillon, talvez a Berenson, Frobenius” (Figura 7).

Discorda, entretanto, da ideia de Picon em interligar a experiência de vida com a ficção de Malraux. Aquele ensaísta entende, de facto, que caso o autor de *Les Voix du Silence* não tivesse vivido intensamente, com o conseqüente e conhecido registo de vários episódios de bravura física na sua biografia, não teria criado a obra literária que criou. O que merece esta nota de Vergílio Ferreira: “Não absoluta[men]te verdade: uma obra nasce de outra e não aí da experiência”. O que espelha bem, em nosso entender, o conceito, atrás referido, da intertextualidade (Kristeva). Mas a resposta de Malraux a Julien Green, sobre a pobreza geral da literatura dos anos trinta, dá que pensar: “Que voulez-vous qu'ils fassent? Entre dix-huit et vingt ans, la vie ressemble à un marché où l'on achète des valeurs non avec de l'argent, mais avec des actes. La plupart des hommes n'achètent rien.” (*apud* Picon 1953: 11). Até porque uma outra anotação do escritor português, também inserta neste livro, parece contradizer o afastamento da experiência pessoal, antes enunciado, na construção romanesca de Malraux: “fala do que experimentou”, escreve.

Recordemos que na crítica a *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Vergílio Ferreira já havia caído em idêntica contradição.

Nas margens dos livros de Malraux que Vergílio Ferreira lê, é igualmente visível a zona de conflito do seu diálogo textual com o escritor francês. O desapontamento consigo próprio, num registo autoacusativo, surge, por exemplo, ao escutar alguns ecos de demasiado audíveis de *Les Conquérants* no seu *Estrela Polar* (título que, contudo, não menciona): “Bolas! Os meus comícios estavam aqui (vejo... relendo este livro)” (Figura 8). Para nós, esta será uma possível justificação para ter eliminado praticamente todos os comícios do citado romance, a partir da segunda edição (1968). Mas poucos anos decorridos, a emulação parece tomar conta da sua escrita e retoma os comícios de inspiração malrauxiana, em *Rápida, a Sombra*.

Após o sucesso de *Aparição*, algumas vozes críticas apontaram semelhanças deste livro com o existencialismo de Sartre, em geral, e com o romance *La Nausée*, em particular. Na folha de guarda da versão original deste último título, o autor português redigiu um pequeno índice, onde será possível estabelecer, em moldes necessariamente breves, as convergências e divergências entre *Aparição* e *La Nausée* (Figura 9):

62 – A inverosimilhança dos romances: partem da ideia já do fim que valoriza a narrativa. / 140 e seg. – A descoberta da minha existência (o corpo, mãos, etc.) / 177–8 – Objectos / 179 e segs. – A raiz do castanheiro / 208 e seg. Situações privilegiadas (“momentos perfeitos”) / (cf. p. 212) / 244 e seg. – O saxofone.

Deste índice salientámos, quanto às convergências: a descoberta do “eu” ou da existência, integrando-se aí, simultaneamente, a descoberta do corpo; os momentos perfeitos ou instantes-limite; e o saxofone, o mesmo é dizer, a importância da música na diegese (em *Aparição* é o piano que ocupa esse lugar). Quanto às divergências, destacáramos: os objetos e a raiz do castanheiro (a que acrescentamos o anti-humanismo do protagonista sartriano, não assinalado, porém, no citado índice), divergências justificadas na mais extensa e representativa das poucas notas à margem que Vergílio inseriu numa das páginas (180) deste exemplar de *La Nausée*: “(Porque o que aparece aqui é apenas o injustificável das coisas, não propriamente a sua essencialidade) → o que estranho é que a existência *apareça* nas coisas e não nas pessoas, que é onde o ser-se é miraculoso” (Figura 10). Daí, talvez, o facto de o escritor português qualificar *Aparição* como uma antináusea.

Já o relevo que o tema da palavra merece num romance como *Para Sempre* (1983) conduz-nos a esta anotação inserida por Vergílio Ferreira numa página (38) do ensaio *La Parole* de Georges Gusdorf, em tradução espanhola e adquirido em julho de 1964. Deste modo, quando Gusdorf analisa a degradação da palavra que ao abandonar a sua singularidade perde, com isso, o seu valor, transformando-se em etiqueta, Vergílio Ferreira comenta:

Mas que valor? O A. esquece que uma palavra se enche com o que se quer ou com o que a vida lá vai metendo, como disse. A palavra é a manifestação da vida de um espírito pleno. A palavra *cria* o objecto: mas o que nos diz dele através de si mesma *só o espírito* o sabe por um convénio tácito e obscuro. Quando o espírito se ausenta da palavra, fica dela *só o que há nela ou sinal*, ou apenas um ruído. (mas e o afásico? Pensar nisso) (Figura 11).

O autor de *Invocação ao meu Corpo* deixou-nos, pois, dois espólios: um constituído por manuscritos, datiloscritos e documentos preparatórios dos romances, à guarda da Biblioteca Nacional, e um outro formado pela sua biblioteca particular, com mais de 7000 títulos e centenas de livros anotados e sublinhados, atualmente na Biblioteca Municipal Vergílio Ferreira de Gouveia.

As *marginalia* de Vergílio Ferreira continuam, entretanto, na sua maioria, a aguardar por mais investigações e estudos comparatistas ou outros. Os livros que constituem a sua biblioteca particular formam, efetivamente, como vemos, um espólio generoso que é também um fascinante esboço sobre a construção de uma escrita com cerca de cinquenta títulos na sua bibliografia. Este espólio autoriza-nos, de igual modo, a entrar numa divisão da oficina da escrita vergiliana: aquela em que são audíveis as vozes que mais e melhor aí escutou, bem como as outras que recusou ou desafiou em tons por vezes polémicos. Para Dirk Van Hulle e Mark Nixon, uma biblioteca de escritor simboliza o pós-moderno da intertextualidade. Ora, segundo Mallarmé, na tradução de Vergílio Ferreira incluída no pequeno índice que escreveu na folha de guarda das *Œuvres Complètes* do escritor francês, publicadas na Pléiade: “872 – o mundo foi feito para resultar dele um bom livro”. Mas para criar esse livro, acrescentamos nós, são precisos outros livros, numa relação sem fim, fantástica e especular, relação que se traduz, no caso particular do autor de *Signo Sinal*, em sublinhados e anotações nas margens das páginas, bem como em comentários e índices temáticos nas folhas de guarda ou páginas de anterrosto e rosto. Para este caminho aponta, aliás, o fragmento de *Escrever* com que encerramos a

nossa breve incursão pela biblioteca particular de Vergílio Ferreira:

Pensar o livro. (...) Pensar o livro na sua intimidade conosco sem mais ninguém a assistir. Pensá-lo no silêncio de quatro paredes, no que só a nós nos diz. (...) Algo se terá perdido da leitura colectiva na leitura individual? Mas é possível que a leitura em comum recolhesse da catedral a sacralização de se estar junto. Mas hoje a catedral já perdeu também esse sagrado. (...) E é possível por isso que o sagrado se tenha transferido para a simples obra de arte, sobretudo para o seu santuário que é o museu. E é esse sagrado individualizado que talvez sintas no livro. Na sua revelação. Num certo receio de lhe desvendar o mistério. De te sentires um pouco violentado por ele ao ponto de o queres, sem queres, destruir, abrindo-o rasamente, aplanando-lhe as folhas que se encurvam, instrumentalizando-o com notas à margem e sublinhados, dobrando as folhas para lhe marcar o sítio em que o lês quando suspendes a leitura e o mais. Mas o mistério é mais forte e volta se o leres na intimidade de ti. (Ferreira 2001: 87)

## NOTAS

<sup>1</sup> A partir daqui utilizamos a sigla SVF para indicar os excertos, por nós transcritos em itálico, que se encontram sublinhados por Vergílio Ferreira nos livros da sua biblioteca particular atualmente à guarda da Biblioteca Municipal Vergílio Ferreira de Gouveia.

<sup>2</sup> O tédio de Valéry pela escrita está identificado neste excerto que Vergílio Ferreira sublinha na página assinalada no seu índice da folha de guarda: “*Lire et écrire me pesaient, et je confesse qu’il me reste quelque chose de cet ennui.*” (1957: 630, SVF).

<sup>3</sup> Este índice manuscrito não possui, todavia, qualquer indicação que remeta para a leitura da primeira parte de *Œuvres*, ou seja, para a poesia de Paul Valéry. Apenas deixa uma marca, a lápis de cor vermelha, no índice do próprio livro, no poema “*Le cimetière marin*” – poema que ecoa, aliás, no romance *Estrela Polar* (1962) de Vergílio Ferreira, em concreto no episódio do cemitério, onde vão a enterrar Alda e os seus pais, após o trágico naufrágio em que apenas sobrevive Alda, a irmã gémea de Alda.

<sup>4</sup> *Vd. Jackson 2001: 13.*

<sup>5</sup> Uma outra e óbvia finalidade se impõe: a de detetar rapidamente os temas, ideias ou episódios que, como dissemos, mais lhe interessaram ou achou mais importantes durante a leitura ou releitura de um determinado título da sua biblioteca particular, como verificamos neste fragmento de uma entrada do diário, com data de 27 de agosto de 1984: “De vez em quando retorno aos clássicos greco-latinos. E compreendo como se possa passar a vida fechado na sua beleza. Desta vez tomei a *Odisseia*. É um livro cheio de frescura, diafanidade, um livro lustroso, claro, *helénico*. E pelo meu índice inscrito nas primeiras páginas, reli dois episódios que particularmente me interessam.” (Ferreira 1987: 186).

<sup>6</sup> [https://www.fabula.org/actualites/les-lectures-de-valery-catalogue-et-corpus-des-notes-marginales-de-la-bibliotheque-personnelle-de\\_84790.php](https://www.fabula.org/actualites/les-lectures-de-valery-catalogue-et-corpus-des-notes-marginales-de-la-bibliotheque-personnelle-de_84790.php), página eletrónica consultada em 27.08.2018.

<sup>7</sup> Como resulta desta entrada, com data de 19 de novembro de 1980, de *Conta-Corrente*: “Fui há bocado à Buchholz, onde não ia há muito tempo. Porque é raro ir agora às livrarias, quando me não estão à porta. Não, não é pelo preço dos livros, realmente desvairado. É só porque não sei já que ler... Isto é perfeitamente ridículo, porque há sempre imenso que ler. Mas o que me foi essencial para me cumprir no meu tempo creio

- que já o sei. De vez em quando lá vem notícia de uma pequena prega de novidade. É prega que se alisa logo. Um surto cultural ou simples corrente de ideias leva tempo a engrossar e ser visível. (...) Ler o quê? Restos do existencialismo? da linguística? do estruturalismo? do marxismo? Sabe bem é *reler*. Mas só se lê o que ainda se lê, ou seja, o que ainda nos surpreende. Dou volta às minhas estantes à procura do que me perdure. Quase nada encontro.” (Ferreira 1983: 167).
- <sup>8</sup> Estas anotações em folhas soltas encontram-se atualmente no espólio de Vergílio Ferreira à guarda da Biblioteca Nacional, numa pasta sob o título “Apontamentos e planos de conferências”, com a cota E31/8676 e um total de 3234 folhas, entre autógrafos e datiloscritos. O espólio da BMVFG contém igualmente, porém em número bastante inferior, alguns apontamentos manuscritos.
- <sup>9</sup> Recorde-se que Vergílio Ferreira terminou *Aparição* em 30 de junho de 1959, como lemos na última página deste romance.
- <sup>10</sup> O ensaio “O homem à sua face”, donde extraímos o indicado excerto, foi publicado inicialmente na *Gazeta Musical de Todas as Artes*, n.ºs 109–110, de Abril-Maio de 1960, ou seja, poucos meses após ter adquirido os dois volumes de *Filosofia* de Jaspers.
- <sup>11</sup> Em “Vergílio Ferreira – da leitura ao caminho da escrita” já abordámos parcialmente o intenso e fascinante diálogo do autor de *Aparição* com os dois volumes de *Filosofia* de Jaspers da sua biblioteca particular (Vd. Lopes 2016a: 107–18).
- <sup>12</sup> “Porque nós lemos um escritor e fica-nos dele a sua alma, o seu espírito. É a fracção do espírito que se soma à de outros escritores e artistas e forma com eles o espírito de um povo. Que se imagine um mundo absolutamente desprovido do que Teilhard chamava a «noosfera» ou seja a atmosfera espiritual que rodeia a Terra. É isto que determina o nosso ar respirável e de que nem damos conta. E é fascinante pensar que a morte de um artista não é bem a sua morte, porque o melhor de si permanece. Cada artista é assim duplo no corpo que o sustenta e no que deixa de si e sustenta os outros. Quando se pergunta para que serve a arte esquece-se normalmente que ela serve justamente para não sermos cegos e não morreremos de asfixia.” (Ferreira 1987: 315).
- <sup>13</sup> A propósito ainda [da concepção do ‘eu’ metafísico em *Aparição*], o Ed. Lourenço remeteu-me para o Ortega y Gasset onde já vinha tudo. Em que livro e passo dele? quis eu saber. Não me disse. Outros falam-me das ‘epifanias’ de Joyce. *Mas não é isso!*” (Ferreira 1993: 82).
- <sup>14</sup> A que podemos acrescentar, por exemplo, segundo o próprio Vergílio Ferreira, Stephen Jourdain, Emmanuel Levinas e Alfred Kern: “O «eu» de que falo surpreendi-o em *experiência pessoal*; mas pude depois, pelo aturado estudo do Existencialismo, verificar que havia aí um problema gravíssimo, só agora posto em relevo em trabalhos como *La (sic) vie m’aime* de Stephen Jourdain, e *Totalité et Infini* de E. Levinas – este mais conexo com a problemática de *Estrela Polar* (...). Se *Aparição* fosse posterior ao livro de S. Jourdain, eu seria um «plagiador».... Aliás, plagiador seria ainda de Alfred Kern que em *Le bonheur fragile* retoma em grande parte a temática de *Cântico Final*...” (in Sena & Ferreira 1987: 150–151).
- Sobre o livro *Cette vie m’aime* de Stephen Jourdain, deixamos aqui o curioso comentário que o autor de *Apelo da Noite* inseriu, a lápis de carvão, na folha de guarda do mesmo, já por nós reproduzido em “Vergílio Ferreira, leitor de Malraux” (Vd. Lopes 2016: 43–44):
- “O tema deste livro é o da *Aparição*: o da revelação do *Eu*. Mas o A. (por vezes ao menos) parece identificar este *Eu* com a realidade misteriosa das coisas. Para mim tal mistério aparece na dimensão do *Eu*, mas este *Eu*, que se projecta no mundo e o *cria*, quando se revela a si sente-se profundamente único, separado. // 95 – Deseja o A. encontrar um homem em que se tenha dado o déclíc. (Já lhe escrevo)”.
- <sup>15</sup> Sobre as *marginalia* de Vergílio Ferreira nos livros de Malraux ver igualmente o nosso ensaio, mencionado na nota anterior, “Vergílio Ferreira, leitor de Malraux”.
- <sup>16</sup> Ensaísta que Vergílio Ferreira conheceu pessoalmente em casa de David Mourão-Ferreira, no ano de 1975 (vd. 1980: 236).

## Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1967), *Teoria da Literatura*, ed.ut. 8.ªed. (2.ª reimpr.) Coimbra, Livraria Almedina, 1990.
- Bloom, Harold (2011), *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Havem, Yale University Press.
- Booth, Wayne C. (1961), *The Rethoric of Fiction*, ed.ut. A Retórica da Ficção, tradução de Maria Teresa H. Guerreiro, Arcádia, 1980.
- Ferreira, Vergílio (1963), *Interrogação ao Destino*, Malraux, ed. ut. 2.ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1998.
- (1965), *Espaço do Invisível I*, ed. ut. 2.ª ed., Arcádia, 1978.
- (1980), *Conta-Corrente 1*, ed. ut. 2.ª ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- (1983), *Conta-Corrente 3*, Amadora, Livraria Bertrand.
- (1987), *Conta-Corrente 5*, Bertrand Editora.
- (1993), *Conta-Corrente Nova Série II*, Venda Nova, Bertrand Editora.
- (2001), *Escrever*, ed. ut., 2.ª ed, Chiado, Bertrand Editora, 2001.
- Hulle, Dirk van & Nixon, Mark (2017), *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press.
- Jackson, H.J. (2001), *Marginalia – Readers Writing in Books*, New Haven and London, Yale University Press.
- Jaspers, Karl (1958), *Filosofia I*, trad. Fernando Vela, Madrid, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico (BMVFG).
- Kristeva, Julia (1979), *Le Texte du Roman: Approche Sémiologique d'une Structure Discursive Transformationnelle*, ed.ut. O Texto do Romance – Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional, trad. Manuel Ruas, Livros Horizonte, 1984.
- Lopes, Jorge Costa (2016), “Vergílio Ferreira, leitor de Malraux”, in *Colóquio Letras* n.º 192, Maio/Agosto: 41-50.
- (2016a), “Vergílio Ferreira – da leitura ao caminho da escrita”, in *Reencontro com Vergílio Ferreira*, Org. Maria Bochicchio e Isaque Ferreira, Câmara Municipal do Porto: 105-109.
- Merquior, José Guilherme (1974), “Malraux contra Gide”, in *Colóquio-Letras* n.º 17, Janeiro: 5-13 (BMVFG).
- Ortega y Gasset (1958), *Kant. Hegel. Dilthey*, ed. ut. 2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1961 (BMVFG).

- Picon, Gaëtan (1953), *Malraux par lui-même*, Éditions du Seuil, 1953 (BMVFG).
- Rodrigues, Isabel Cristina (2009), *A Vocação do Lume*, Angelus Novus.
- Sena, Jorge de & Ferreira, Vergílio (1987), *Correspondência*, org. e notas de Mécia de Sena, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Steiner, George (1972), *Extra-Territorial – Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Paper and Faber (BMVFG).
- Valéry, Paul (1957), *Œuvres – Tome I*, Éd. de Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade (BMVFG).
- Vasconcelos, José Carlos de (2003), “O mundo secreto de Eduardo Lourenço”, in revista *Visão*, n.º 533, 22 de maio: 144-154.

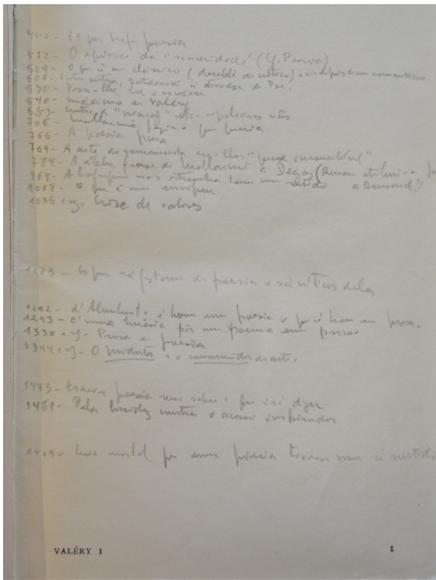


Figura 1

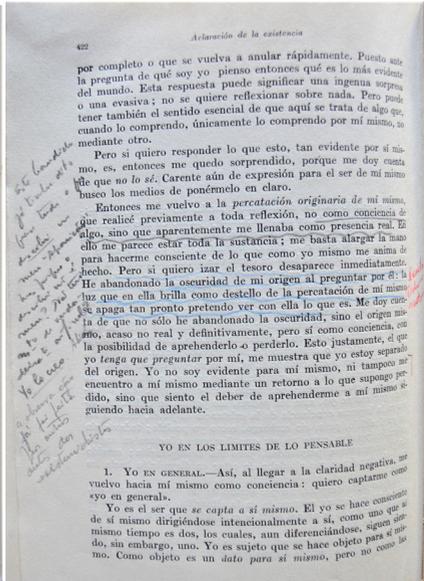


Figura 2

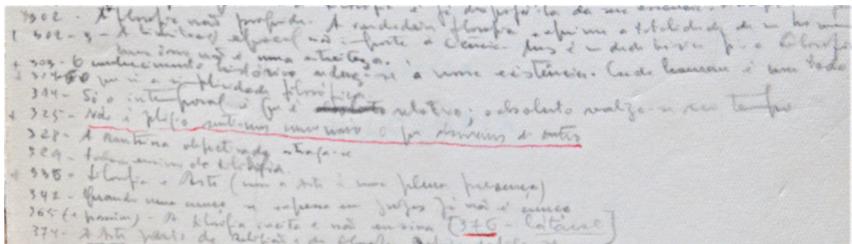


Figura 3

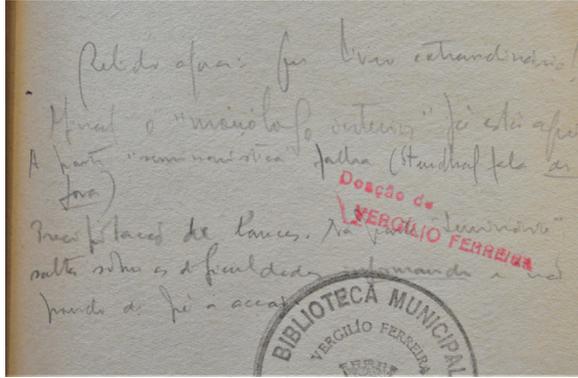


Figura 4

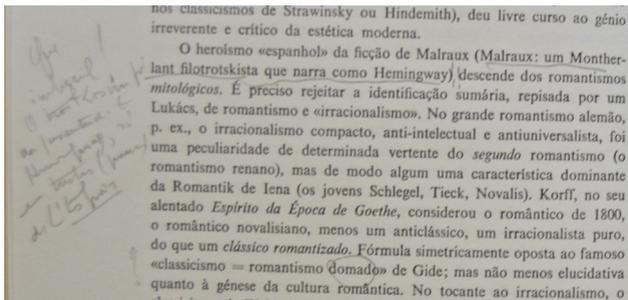


Figura 5

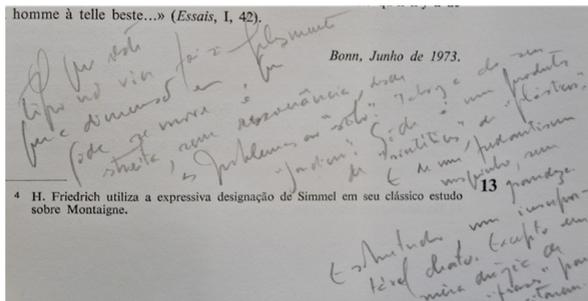


Figura 6

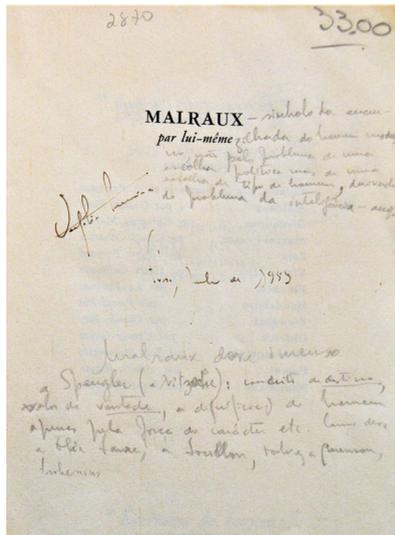


Figura 7

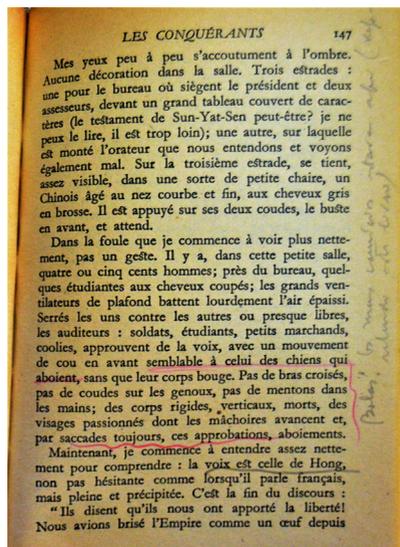


Figura 8



# Um “ritmo que não despega da pele”: da referência intermedial à ekphrasis musical na poética de Ana Cristina Cesar

Cristina Oliveira Ramos  
Universidade do Porto

## Resumo

Partindo da análise detalhada do poema “Este livro” – contido em *Poética* (2013) – e apelando às componentes material e sonora do signo linguístico, o presente ensaio visa explorar a coesa relação intermedial estabelecida entre a poesia de Ana Cristina Cesar e géneros musicais como o Jazz e o Blues. Deste modo, procura-se constatar que, muito embora não seja possível criar melodias com constituintes verbais, nem escrever poesia com significantes avulsos, múltiplas técnicas compositivas, associadas a cada uma destas formas de arte, podem ser integradas, ainda que adaptadas, num outro sistema estético.

## Palavras-chave

intermedialidade, ritmo, poesia, ekphrasis, Ana Cristina Cesar

## Abstract

Based upon a detailed analysis of the poem “Este Livro” – contained in *Poética* (2013) – and asking for the material and soundable dimensions of linguistic sign, the current essay tries to highlight the close intermedial relation established between Ana Cristina Cesar’s poetic and musical genres like Jazz and Blues. Consequently, it’s possible to realise that, although it’s not possible to create a melody with verbal elements and to write poetry with sparse signifiers, lots of compositional techniques connected to distinct artistic forms can be introduced, even adapted, in a different aesthetic system.

## Keywords

intermediality, rhythm, poetry, ekphrasis, Ana Cristina Cesar

[o] ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais.  
*Ana Cristina Cesar*

A música derrama-se  
no corpo terroso  
da palavra. Inclina-se  
no mundo em mutação  
do poema.  
*Casimiro de Brito*

O estudo da relação entre poesia e música não constitui, de todo, um ramo de investigação recente e obscuro: a história literária tem evidenciado a existência de um amplo diálogo estabelecido entre estas duas formas artísticas distintas, embora próximas na sua gênese.<sup>1</sup> Assim e como fez notar A. I. Trannoy (cf. 1929a: 27), melodia, ritmo, cadência e lírica são, efetivamente, indissociáveis, dado que, já na antiguidade, eram considerados como elementos constituintes de uma mesma estética. Porém, Aristóteles salientou uma divergência estruturante entre as diversas formas de arte, realçando que as que imitam através de colorações e formatos coexistem com aquelas que o fazem tendo em conta o metro, o código linguístico e a harmonia, valendo-se destes mesmos elementos isoladamente ou em conjunto (cf. Aristóteles 2010: 103).

Nesta perspectiva, recorde-se, agora, o posicionamento crítico de Étienne Souriau, que defendeu não se poder pensar em imitação, num sentido restrito, entre objetos provenientes de sistemas estéticos diferentes. Na sua conceção, torna-se mais produtivo colocar em destaque conceitos como os de *comparatismo* e *correspondência*, não deixando, todavia, de realçar o seu interesse pela transformação (inerente ao âmbito da mimese), que ocorre aquando da tentativa de transposição de um objeto artístico pertencente a um sistema estético para outro. No caso peculiar da relação intermedial que pretendo abordar neste ensaio, Souriau destacou que o verso e a música são correspondentes entre si, não por se sobrepor um ao outro, mas por pertencerem a um universo, que, na sua gênese, é comum a ambos (cf. Souriau 1969: 165). Pense-se, como exemplo, na poesia lírica greco-latina, que visava a declamação poética levada a cabo por um aedo — que

seria acompanhada pela melodia da lira — ou, no âmbito ibérico, na lírica trovadoresca galego-portuguesa, que recorria a composições musicais, de forma idêntica. Não se olvide, também, a pronúncia da língua latina, que se regia por um mecanismo de oposição quantitativa de sílabas breves e longas, o que imprimia um ritmo peculiar a cada palavra. A este propósito, Manuel Pedro Ferreira enfatizou precisamente que “a poesia nasce cantada; num primeiro momento, é uma criação mais vocal que literária, em sentido estrito” (2007: 430). Este mesmo autor acrescentou ainda que a lírica acaba por ser, ela mesma, música, não apenas enquanto melodia, mas também como ritmo, pois, como alertou A. I. Trannoy, a cadência é um elemento essencial quer no âmbito musical, quer no poético e tem que ver precisamente com uma sequenciação de tempos fortes, que se intercalam com tempos fracos e pausas (cf. Trannoy 1929b: 53).

Destarte, esta relação intermedial assume-se tão antiga quanto o pensamento estético humano, visto que, como sublinhou Hegel, ambas se valem de um mesmo constituinte sensível — o som —, muito embora o façam de modos diversos: a “diferença entre o emprego musical e o emprego poético dos sons consiste em que a música, em vez de se servir do som para formar palavras, faz do próprio som o seu elemento e trata-o como a um fim” (Hegel 1993: 498), *a priori*. Deste modo, o valor do som enquanto unidade estrutural mínima numa composição musical difere do valor do som como elemento base do plano acústico da linguagem verbal. Nesta perspetiva, também Gastão Cruz revelou que a “dinâmica do som é imperativa e condiciona o sentido, ou, mais exatamente, aquilo que criado o texto, não poderá ser subtraído à fluidez unificadora do todo” (2006: 139). Então, tanto na linguagem quotidiana quanto na estética, esses dois componentes sígnicos operam conjuntamente, num sistema de correlação. Resgatando as palavras de Roman Jakobson, para obviar esta perspetivação, é possível afirmar que a poesia é “une province où le lien entre son et sens se latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense” (1963: 241).

Junte-se à discussão o ponto de vista de Émile Benveniste, que complementa o que acabo de destacar: “[l]e signifiant n’est pas seulement une suite donnée de sons qu’exigerait la nature parlée, vocale, de la langue, il est la forme sonore qui conditionne et détermine le signifié, l’aspect formel de l’entité dite signe” (1974: 220). Porém, de entre as duas tipologias de linguagem ressaltadas, a poética é aquela que explora e testa, de modo mais profundo e com propósitos sensíveis, as possibilidades sonoras e semânticas das palavras, visto que aquilo que caracteriza o poema é, de facto, a sua intrínseca subordinação à palavra, não obstante a sua batalha para suplantá-la” (cf. Paz 1976b: 52).

É no quadro desta longa relação interartística que pretendo demonstrar que a produção poética de Ana Cristina Cesar — que se demarca “com nitidez da sua geração abatida, combatida e combativa”, como apontou Joana Matos Frias (2013: 490) — é pautada e influenciada por diversas referências a múltiplos intérpretes, compositores e até mesmo géneros musicais, bem como quais os mecanismos selecionados para a criação estética e quais as consequências que daqui advêm para duas esferas fundamentais: a da produção poética e a da sua receção. O poema selecionado para esta discussão remete para o universo do *Blues* e do *Jazz* (géneros marcados pela entoação de temáticas inerentes ao quotidiano e ao momento presente e pela sua matriz compositiva baseada na improvisação),<sup>2</sup> muito embora as sugestões musicais fornecidas pela poeta extravasem o universo destes estilos musicais, se se ler integralmente a sua obra.

Antes de partir para a análise do texto poético — “Este Livro” (Cesar 2013: 96), parece-me pertinente elaborar uma breve nota relativa aos dois estilos musicais supra-nomeados. Tomás Borba e Fernando Lopes Graça definiram o *Jazz* enquanto “[d]esignação genérica de um tipo de música popular de procedência [...] negro americana, que teve larga popularidade em todo o mundo nos anos que se seguiram à primeira guerra mundial” (Borba/Graça 1958: 43). Já o *Blues*, envolto no pesar melódico, temático e performativo, é tido enquanto “curta composição tipicamente negra e na qual se exprime toda a nostalgia sofredora da raça escrava” (*idem*: 44), tendo por base os *Spirituals* negros. Robert Switzer aludiu à natureza polissémica deste conceito (com uma vertente que aponta para o campo da melancolia que a palavra “blue” transporta em si), não deixando de apelar à vertente musical: “[t]he blues is a feeling – something out there, that can come upon you, that can come ‘falling down like rain’. The blues is also music, striking for its simplicity, its power and its pervasiveness” (Switzer 2001: 25).

Graças ao estabelecimento e miscigenação dos negros em solo americano e à resistência das suas tradições e da cultura nativas, o *Jazz* — essa “musique de pauvres gens, et des plus misérables et discrédités d’entre eux” (Newton 1966: 200) — começou a afirmar-se em várias regiões, como Nova Orleães, Chicago ou Nova Iorque, nas últimas décadas do século XIX. Enquanto este género musical prima pela predominância de uma peculiar sincopação do ritmo não linear (*ragtime*), por uma batida característica, pela quase não distinção entre criação e interpretação (que advêm dos solos improvisados pelos instrumentistas negros, peritos em diversificar os ataques das notas, no momento ideal, em inflexões ou até mesmo vibratos específicos), pelo fragmentarismo ou até pela polifonia inesperada (cf. Borba/Graça 1958: 44), o *Blues* parece contrastar, em parte, com o êxtase

típico destas estratégias rítmicas e composicionais assentes na explosão de sopros melódicos provenientes dos diversos instrumentos integrantes das *jazz-bands*, que marcavam presença nos mais variados clubes americanos, na viragem do século XIX para o século XX. Este género que, na cosmovisão de Francis Newton, “n’est ni un style, ni une phase du jazz, mais le support permanent de tous ses styles. Non pas le jazz dans sa totalité, mais son âme” (1966: 88), privilegia um ritmo desacelerado, a preferência pela utilização da *blue note*, proporcionando a colocação da tónica não só na melodia, como ainda (e talvez de modo mais profundo) na voz do intérprete e na mensagem de pendor quotidiano, individual e melancólico que este entoa, revelando uma faceta tipicamente expressionista, de carácter testemunhal, deste género musical, marcada pelo “impulso lírico”, de que falou Robert Switzer.

Após este apontamento concernente aos dois géneros musicais em destaque, leia-se “Este Livro”, que tomo como uma possível arte poética programática:

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É  
prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade  
que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a  
carapuça.  
E cante.  
Puro açúcar branco e blue. (Cesar 2013: 96)

Começo por advertir que, como observou Alice Sant’Anna (cf. 2016: s.p.), o poema tal qual o transcrevi se apresenta numa forma elítica. Na versão integrada em *A Teus Pés*, a poeta optou por suprimir duas passagens que figuravam numa versão anterior e onde se encontravam explícitas várias citações de partes da letra da canção intitulada “I Can’t Give You Anything but My Love”, de Dorothy Fields e Jimmy McHugh, gravada por múltiplos intérpretes de *Jazz* e de *Blues* como Billie Holiday ou Louis Armstrong.

Reduzindo a forma poética a um mínimo estruturante essencial, creio que a poeta não só alarga o espectro referencial do poema (que, doravante, não aponta unicamente para uma peça musical, mas sim para o universo jazzístico na sua potencial totalidade), como ainda clama a atenção para o signo textual e complexifica a tarefa de reconhecimento de referências musicais, por parte do recetor; este, sem qualquer diretiva específica fornecida, terá de, tendo por base uma “experiência individual e privada” (Vasconcelos 2010: 59) (análoga à que sustenta o processo de audição crítica da

poeta), conseguir deduzir através não só da natureza da mensagem e do ritmo sincopado, abrupto, que perpassa a composição poética, como ainda da vertente acústica do poema a sua ligação ao universo musical.

Julgo ser evidente que Ana Cristina Cesar optou pela fuga da criação de um texto lírico que tivesse como matriz uma mera descrição ou uma enumeração de quaisquer procedimentos técnicos do *Jazz*, preferindo aplicar os seus conhecimentos enquanto ouvinte, como processo de escrita. Numa carta datada de 24 de maio de 1977, a própria declarou que “[o]juvindo música nunca [se] concentr[a] só na música, começ[er] a pensar” (Cesar 1999: 254) – o que denota a potencialidade de um cruzamento produtivo entre a fruição auditiva da melodia e a posterior criação poético-estética.

A forte influência de noções compositivas do *Jazz* e do *Blues* é notória, se se atentar na eleição de pontuação pouco exuberante, maioritariamente marcada pelo recurso à utilização de pontos finais e vírgulas, que opera como marcador do ritmo impresso pela autor ao seu verso longo, fluido, porém de modo sequencial entrecortado, e que auxilia o recetor a executar as pausas necessárias, dentro de cada compasso verbal. Neste contexto, realce-se que, como equacionou Henri Meschonnic, o ritmo parece estar sucessivamente a significar uma coisa e o seu contrário, isto é, a cadência do verso e a sua rutura (cf. Meschonnic 1997: 703). O poema sustenta-se, então, não apenas sob o programa estético que expõe verbalmente, como também sobre a sua batida peculiar, proporcionando ao leitor a experiência do acesso à musicalidade *jazzística*, através da palavra poética, disposta em orações sucintas e de estrutura sintática e semântica lacunares, que despoletam um efeito de vertigem, nos textos (cf. Malufe 2008: 93), dado que na sua “dimension linguistique, le rythme est un *régulateur perceptif*, qui peut jouer un rôle unique dans l’activité de contrainte du sens” (Bordas 2003: 3).

Os ouvidos de Ana Cristina Cesar, graças à sua convivência regular com a música e ao seu envolvimento estético com ela, encontravam-se túrgidos de ritmos — como a própria notou em “Três Cartas a Navarro” (cf. Cesar 2013: 316) —, pelo que a transposição das modalidades rítmicas para o exercício da escrita era, segundo a poeta, uma forma de obediência para que os seus “tímpanos exaustos” (*idem*: 317) deixassem o sujeito poético (sob o qual se resguardava a sua entidade autoral) reproduzir o compasso sincopado, elítico que apreenderam aquando da audição da “batida bop de Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelonius Monk, músicos que Ana ouvia com frequência” (Frias 2013: 489), como sublinhou Joana Matos Frias e como a poeta tinha realçado, também, nas suas missivas pessoais. Nesta confluência, recorde-se que Henri Meschonnic relacionou

o ritmo com a personalidade enunciativa de um determinado discurso e advogou precisamente que “si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est [...] une organisation ou configuration du sujet dans son discours” (Meschonnic 1982a: 71), o que vai ao encontro do seguinte postulado de Éric Bordas: “[l]e rythme découvre le sens de l'énoncé, et, pourtant, la trace du sujet de/dans cet énoncé” (2003: 2).

As recorrentes frases curtas, assertivas, delimitadas pelos pontos finais e entrecortadas por vírgulas – “Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É/ prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade/ que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda [...]” – parecem equivaler a frações, compassos heterogêneos quer na duração quer na acústica, que, juntos, criam a harmonia possível do poema, através da formação de frases iminentemente musicais, no final das quais se dá a inspiração necessária com vista ao recuperar do fôlego para o prosseguimento da leitura ou para antever o processo da improvisação de um novo fragmento poético, fragmento esse que, conforme frisou Annita Costa Malufe, tenderia “a efetuar um ritmo truncado” (2008: 34), não quebrando, apesar dessa descontinuidade que lhe é intrínseca, a coesão do objeto estético (uma vez que, neste âmbito, o fragmento é um elemento edificante).

Faço um pequeno aparte para notar que esta metodologia parece estar na base de um processo que se pode qualificar como *écfrase* musical. Realço, desde já, que não tomo neste âmbito a definição de *écfrase* enquanto representação verbal de uma representação visual, citada por James Heffernan (em *Museum of Words*), ou a proposição de Hermógenes desvelada por João Adolfo Hansen – “[*écfrase*:] técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (2006: 85) –, mas sim uma concepção mais lata deste processo representativo. Laura Eidt sublinhou a possibilidade de a *écfrase* se poder observar em artes tão distintas como o cinema ou a música (cf. 2008: 16–18), pelo que, seguindo esta linha de raciocínio e aplicando-a ao poema de Ana Cristina Cesar, creio que o mecanismo *ecfrástico* nele presente não se rege tanto por uma tentativa de representação rígida e puramente material da melodia jazzística, quanto por uma recriação lírica e portanto metamórfica dessa sonoridade. Tome-se, também e como referência, a explanação de Siglind Bruhn: “[m]usical ekphrasis usually relates [...] to the form and style of representation in which this content was cast in its primary medium” (2000a: 29).

Volto atrás, neste contexto, para salientar que a própria poeta revelou “só [conseguir] raros ritmos curtos, entrecortados, pontos e vírgulas a cada esquina” (Cesar 1999: 95). Nesta perspectiva, as palavras de Joana Matos Frias vão ao encontro do que acabo de frisar:

[O] compósito assente no sopro garantiu-lhe acima de tudo o contraponto necessário ao seu verso longo quase prosa, permitindo-lhe exprimir-se de modo fragmentário e descontínuo, com versos sincopados de ritmo abrupto e desconfortável, criando a elocução telegráfica de “raros ritmos curtos” com que deu corpo poemático a esse mesmo fragmentário sentimento do mundo que assolou toda a sua geração. (2013: 489)

Mantendo-me nesta linha de raciocínio, faço um pequeno desvio, para evidenciar como esta técnica de seccionar quer a possível fluidez rítmica, quer a sintaxe dos versos se aproxima da premissa da *paragem*, enquanto técnica cinematográfica, evidenciada por Giorgio Agamben, no seu ensaio “Difference and Repetition: on Guy Debor’d’s Films” (2002: 313-319). Nesse texto, o teórico italiano sublinhou que “stoppage shows us that cinema is closer to poetry than to prose” (*idem*: 317), como que demonstrando, desde logo, que a *paragem* constitui um ponto de contacto entre o universo lírico e o cosmos cinematográfico. De facto, a estrutura do verso acarreta um corte visível a olho nu, uma *paragem* entre um fragmento verbal e um outro que lhe sucede. Agamben vai mais longe na sua argumentação e, neste sentido, complementa uma designação intuitiva do conceito exposto, afirmando que proporcionar uma “*paragem*” à palavra implica colocá-la à margem do significado, para a dar a ver enquanto tal: “[t]o bring the word to a stop is to pull it out of the flux of meaning, to exhibit it as such” (*ibidem*). Transportando esta perspetiva teórica para o âmbito da análise do poema em debate, julgo que esse corte, essa “*paragem*”, não é notório apenas no que concerne ao ritmo poético, mas também no que respeita à própria significação, que Ana Cristina Cesar parece querer desautomatizar e recriar, usufruindo da plasticidade da linguagem estética. Nesta confluência, mais do que tentar extrair significados das diversas imagens estéticas presentes no enunciado, o recetor do texto deverá entendê-las enquanto tal: imagens, até porque, conforme frisou Octavio Paz, a “imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido” (1976a: 48).

Fechado este parêntesis, atente-se no jogo paradoxal instaurado, pelo eu lírico, entre a renúncia aparente e inicial do “automatismo”, da liberdade compositiva e possibilidade(s) interpretativa(s) de um enunciado descontínuo e as subsequentes opções da poeta por justaposições sequenciadas de imagens poéticas distintas. Estas aludem não só ao processo de escrita automática (preconizado pelos integrantes do movimento surrealista, enquanto princípio estruturante da composição estética), mas também constituem apontamentos técnicos inspirados nas peculiaridades criativas do

Jazz, até porque, conforme evidenciou Henri Meschonnic, não é, de todo, possível alcançar a linguagem, sem tanger a sua componente visual (cf. 1982b: 318). Através desta dicotomia apurada, Ana Cristina Cesar reclama para o seu poema um leitor atento, capaz de se debruçar sobre o texto e de o visualizar enquanto enunciado que espelha, através do mecanismo ecfástico, a aplicação de técnicas de composição musical associadas a uma metodologia de escrita peculiar, pois a “[e]kphrasis [...] does not render exactly what the eyes see [leia-se, neste contexto, ‘o que os ouvidos ouvem’], but takes the inspiration provided by the creator of the primary work of art and spins off new thoughts or old mental or emotional connections” (Bruhn 2000b: 578).

Outro contraste que me parece pertinente destacar tem que ver com um eventual pacto com o real que o texto poético pretende estabelecer, desde o seu título, através do uso do determinante demonstrativo “Este”, que promove uma comunhão do espaço com o momento presente. Ou seja: o poema não refere a gênese de um qualquer livro de poesia, mas sim daquele que o leitor tem em seu poder, no momento da leitura.

Outro dos aspetos que pode remeter o recetor do texto poético para uma tentativa de vínculo com a verdade é a utilização assertiva da forma verbal “Juro” dirigida a uma eventual pergunta do recetor do texto, e da sua implícita negação, seguidamente, através da fórmula “Enfie a/ carapuça”, isto é: *aceite o verosímil* “[e] cante” *ao invés de questionar, de tentar quebrar a eclipse*. Deste modo, o leitor que busque uma descrição clara da experiência empírica de Ana Cristina Cesar, enquanto ouvinte de *Jazz e Blues*, verá as suas expectativas serem defraudadas pelo trabalho estético da autora; ou seja: prefere-se a éctrase poética dos géneros musicais, em detrimento de uma narrativa lírica sequencial, centrada no fenómeno da fruição melódica. Assim, o real imutável – captado através da audição crítica – é metamorfoseado no texto poético, pelo sujeito enunciador, pois, tendo em conta a perspetiva de Octavio Paz, “a realidade poética [...] não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (1976a: 38).

No verso final do texto poético, verifica-se uma aproximação entre o *Jazz* e o *Blues*: afinal esse “jazz do coração”, essa pulsação rítmica do poema, parece identificar-se com o “[p]uro açúcar branco e blue”. Esta última imagem metafórica aponta para um breve registo final, de pendor melancólico e, portanto, não tão explosivo. Este desfecho pode operar como preparação para as próximas incursões em textos poéticos que convocam o universo do *Blues*, pois se, tal como destacou Langston Hughes, “Jazz is a heartbeat – its heartbeat is yours” (*apud* Duffy 2000: 15), no caso específico da estética de Ana Cristina Cesar, esse *beat* jazzístico não poderia deixar de ser pautado pela execução de *blue notes*

poéticas, surgidas através do processo de metamorfose lírica e efrástica de técnicas musicais. Deste modo e nas palavras de Joana Matos Frias, a audição crítica de música proporcionou “o tom exato para a execução da *blue note* que repassa toda a [...] obra [da poeta], e que compõe esse ‘jazz do coração’ que os *blues* lhe haviam revelado” (2013: 489), até porque “[l]e chant poétique serait un cri modulé, accompli par la forme: venu du corps, issu du plan intime, il ne s’évanouit pas dans l’espace de la profération pure, mais articule sur la page le monde entier du langage”, como asseverou Jean-Michel Maulpoix (1988: 60).

Recordem-se, por último, as palavras de Haroldo de Campos, que, a meu ver, podem atuar enquanto síntese do que tentei sublinhar, neste ensaio: os poemas da autora de *A Teus Pés* impelem, então, a “uma leitura partitural do texto, mostrando que, nesse sentido, num sentido de imanência estrutural, a poesia [...] pode ser entendida como música [...]. Basta ter ouvidos livres para ouvir ‘estruturas’” (Campos 2006: 284), isto é, reconhecer o emprego da éfrase musical possível.

## NOTAS

<sup>1</sup> Como exemplo teórico, considere-se a perspectiva de Siglind Bruhn. Cf. Bruhn, Siglind (2000), “Literature and painting as music, or *like music*”, in *Musical ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*, Hillsdale, Pendragon Press, 82-83.

<sup>2</sup> Para uma abordagem mais ampla da gênese e afirmação deste gênero musical, cf. Harris, Rex (1952), *Jazz*, Lisboa, Ulisseia.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio (2002), “Difference and Repetition: on Guy Debord’s Films”, in McDonough, Tom (ed.), *Guy Debord and the situationist international. Texts and documents*, Massachusetts, MIT Press, 313-319, disponível em: [https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2010/02/mcdonough\\_guy\\_debord\\_the\\_situationist.pdf](https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2010/02/mcdonough_guy_debord_the_situationist.pdf) (último acesso em 14 jun. 2016).

- Aristóteles (2010), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Benveniste, Émile (1974), “La Forme et le sens dans le langage”, in *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 215-241.
- Borba, Tomás / Fernando Lopes Graça (1958), “Jazz”, in *Dicionário de Música*, Lisboa, Cosmos, vol. II, 43-47.
- Bordas, Éric (2003), “Le Rythme de la prose”, *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses universitaires de Franche-Comté, n.º 16, 1-7, disponível em: <https://semen.revues.org/2660> (último acesso em 25 mai. 2017).
- Bruhn, Siglind (2000a), “Musical ekphrasis versus program music”, in *Musical Ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*, Hillsdale, Pendragon Press, 27-35.
- (2000b), “Association”, in *Musical Ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*, Hillsdale, Pendragon Press, 67-72.
- Campos, Haroldo de (2006), “Poesia e Música”, in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspetiva, 283-288.
- Cesar, Ana Cristina (1999), *Correspondência Incompleta*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- (2013), *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Cruz, Gastão (2006), “Música de som e sentido”, *Relâmpago*, n.º 19, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D’Água Editores, 137-140.
- Duffy, Susan (2000), *The Political plays of Langston Hughes*, United States of America, Southern Illinois University Press.
- Eidt, Laura (2008), “Toward a definition of ekphrasis in literature and film”, in *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Amesterdão, Rodopi, 9-26.
- Ferreira, Manuel Pedro (2007), “A Conjunção de música e poesia na península ibérica, da Idade Média ao Renascimento”, in *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 429-453.
- Frias, Joana Matos (2013), “Um verso que tivesse um blue”, in Cesar, Ana Cristina, *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras, 480-490.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993), *Estética*, Lisboa, Guimaraes Editores.
- Hansen, João Adolfo (2006), “Categorias epidíticas da ekphrasis”, in *USP*, s.n., n.º 71, 85-105.
- Harris, Rex (1952), *Jazz*, Lisboa, Ulisseia.
- Jakobson, Roman (1963), “Linguistique et poétique”, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 209-248.

- Malufe, Annita Costa (2008), *Poéticas da imanência. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, Campinas, [s. n.]. Tese de Doutorado, disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270291> (último acesso em 14 jun. 2016).
- Maulpoix, Jean-Michel (1988), “Exclamation et développement”, *Littérature*, Larrouse, n.º 72, 55-61, disponível em: [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1988\\_num\\_72\\_4\\_1466](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_72_4_1466) (último acesso em 15 abr. 2017).
- Meschonnic, Henri (1997), “Rythme”, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 702-706.
- (1982a), “Rythme, sens, sujet”, in *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 69-74.
- (1982b), Henri, “Visualité, asocialité”, in *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 316-318.
- Newton, Francis (1966), *Une Sociologie du Jazz*, Paris, Flammarion.
- Paz, Octavio (1976a), “A Imagem”, in *Signos em rotação*, São Paulo, Perspetiva, 37-50.
- (1976b), “A Consagração do instante”, in *Signos em rotação*, São Paulo, Perspetiva, 51-62.
- Sant’anna, Alice (2016), “Meios de Transporte”, Instituto Moreira Salles, n.º 23 1/2, [s.p.], disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2016/06/meios-de-transporte-por-alice-santanna> (último acesso em 1 jul. 2016).
- Souriau, Étienne (1969), “Musique et littérature comme arts complémentaires”, in *La Correspondance des Arts. Éléments d’esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 162-183.
- Switzer, Robert (2001), “Signifying the Blues”, *Alif. Journal of comparative poetics, The Lyrical Phenomenon*, n.º 21, 25-76, disponível em: [http://www.jstor.org/stable/1350022?seq=1-page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1350022?seq=1-page_scan_tab_contents) (último acesso em 19 mai. 2017).
- Trannoy, A. I. (1929a), “La Musique des vers”, in *La Musique des vers*, Paris, Librairie Delagrave, 25-51.
- (1929b), “Le Rythme”, in *La Musique des vers*, Paris, Librairie Delagrave, 52-81.
- Vasconcelos, Vasco André Ribeiro de (2010), *Música, fatalmente. Referências musicais na poesia de Manuel de Freitas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.

# *Alínea A) Reler Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*

**Patrícia Lino**

UCLA - ILC

## **Resumo**

A poesia brasileira contemporânea ocupa, no contexto da poesia latino-americana e mundial, um espaço fundamental e particularmente interessante no que diz respeito à produção poética, teórica e artística a partir do diálogo da poesia de código convencional com as outras artes. Objetos como *Pau Brasil* (1925) de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade e *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) de Oswald de Andrade são duas das primeiras manifestações poéticas interdisciplinares (ou antidisciplinares?) da vida cultural brasileira. Exigem, por essa razão, o nem sempre tão óbvio gesto interdisciplinar do(a) crítico(a).

## **Palavras-chave**

Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, leitura interdisciplinar

## **Abstract**

In the context of Latin American and world poetry, Brazilian poetry occupies a particularly fundamental and particularly interesting space. This uniqueness is especially explored in the dialogue between poetic, theoretical, and artistic production with conventional code poetry and other forms of art. Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade's *Pau Brasil* (1925) and *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) by Oswald de Andrade, are two of the first interdisciplinary (or antidisciplinary?) poetic manifestations of Brazilian cultural life. For this reason, they demand from the critic a not-always-so-obvious interdisciplinary gesture as well.

## **Keywords**

Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, interdisciplinary reading

*Por que não gosto da poesia pura? Pelas mesmas razões pelas quais não gosto do açúcar “puro”. O açúcar é ótimo quando o tomamos junto com o café, mas ninguém comeria um prato de açúcar.*

Witold Gombrowicz

### 1. Pluridimensionalidade ou antidisciplina

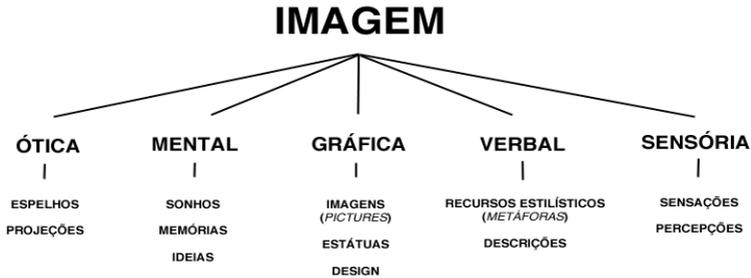
Se estendida, a coincidência entre as raízes das palavras *imagem* e *ideia* complica-se: a *ideia de uma imagem ou a imagem de uma ideia*. Desmonta-se, além do mais, por partes: 1. A palavra “ideia” vem do grego εἰδέα (*eidéa*); 2. Ideia vem, por sua vez, do verbo εἶδω (*eidō*) — “eu vejo”; 3. Εἰδέα e εἶδω estão, em Grego Antigo, intimamente ligadas à palavra εἰδῶλον (*eidolón*), a *imagem visível*, raiz da palavra portuguesa *ídolo*. Também é certo: há vários modos de escapar à coincidência. Substituir, a título de exemplo, *ideia* por *conceito*, separar dois termos originalmente inseparáveis e repetir a estratégia platónica que distinguia, de maneira muito clara, εἶδος (*eidós*) e εἰδῶλον (*eidolón*); em que εἶδος corresponderia à imagem do suprassensível ou do objeto real e εἰδῶλον à impressão (*eikón*) do objeto. Por outras palavras: *ideia* e *imagem* não podem coincidir, porque a *ideia* não é visível ou palpável.

A teoria da imagem desenvolveu-se a partir desta coincidência etimológica, num sentido praticamente contrário à tese platónica.<sup>1</sup>

Se voltamos à coincidência entre *ideia* e *imagem*, bem como à concepção aristotélica de *imagem mental* (φάντασμα),<sup>2</sup> o problema seguinte será enfrentar a natureza diversificada da *imagem*. A insuficiência de qualquer definição sobre o quão diversificada pode ser uma *imagem* começa, aliás, na pergunta mais óbvia: o que é uma *imagem*? Ou, a que objetos nos referimos concretamente quando escrevemos *imagem*?

Há mais do que uma resposta.

A primeira parte recai sobre o facto de, embora designarmos correntemente vários objetos de *imagem*, tal não implica a existência de um factor, característica ou pormenor comum aos vários objetos. Podemos, de facto, continuar a fazer uso do termo e descrever uma *imagem pictórica*, estátua (*statua*), memória (*memoria*), padrão (*patronus*), ilusão (*ilusão*) ótica, holograma (ὄλος + γραμμα), alucinação (*alucin* + *lux*), mapa (*mappa*), diagrama (διάγραμμα), pictograma (picto + γραμμα), projeção (*projectio*) ou poema (ποίημα).



1. Patrícia Lino. Diagrama com base em “The Idea of Imagery” (*Iconology*, 1986) de W. J. T. Mitchell.

“It might be better to begin by thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process” (9).

A segunda parte da resposta diz respeito, perante o difícil, variado e indefinível carácter dos objetos, à necessidade de ordená-los segundo uma ou mais áreas do conhecimento.

Haveria muito mais a dizer sobre a ação de categorizar a(s) imagem(ns) que assenta, antes de mais, num processo ramificado de *similitudes* — os pilares do conhecimento do mundo.<sup>3</sup> Mas a pergunta impõe-se: onde, nas seguintes categorias, incluir o poema?

O gesto mais espontâneo, praticamente inquestionado, passa por incluí-lo na categoria verbal, porque, *lato sensu*, o poema compõe-se de palavras. E, com efeito, seja qual for o entendimento da linguagem da poesia, o poema caberá sempre na categoria verbal (ou na visão generalizada da categoria verbal).<sup>4</sup>

Ao mesmo tempo, se o material da poesia é discursivo, o seu resultado — como fenómeno artístico — não o é. O valor significativo deste fenómeno, gerado a partir do interior do poema como sugestão, silêncio, ruído ou máxima, não é sequer traduzível.<sup>5</sup> A separação entre o material e o resultado poéticos assenta, por sua vez, na separação entre o simbolismo *discursivo verbal* (linguagem real) e o simbolismo *discursivo icónico*, pois enquanto o primeiro se baseia no encadeamento de significados, transmitidos um após o outro, com o propósito de comunicar uma ou mais mensagens, o(s) significado(s) heterogéneo(s) do segundo depende(m) inteiramente do significado heterogéneo do *todo* ou das relações geradas no interior da estrutura holística do poema. A dinâmica formal do poema cria o conteúdo através dos dispositivos que estão ao serviço do *signo*

e o conteúdo, que emerge da própria composição, não pode separar-se dela (Bernstein 1992: 8). Quer dizer: tudo o que pode ser dispensável a nível compositivo foi, antes que o poema terminasse, abandonado. Existe perpetuamente num espaço de abandono.

A expansão do entendimento da natureza simbólica não-discursiva da linguagem da poesia conduz à terceira pergunta: o que é o poema? Ou, que dimensões, além da dimensão verbal, compõem o poema?

Eugen Gomringer escreveu em 1968 que

our languages today are in a content of formal simplification. A reduced number of minimal forms are developing. The content of a sentence is often carried by a single word, while longer statements may be broken down to groups of letters. Instead of many languages we are learning to work with a handful that is more or less universal. [...] headlines, advertisements & other groupings of sounds & letters that could serve as patterns for a new poetry, are only waiting to be discovered & meaningfully applied. (s/p)

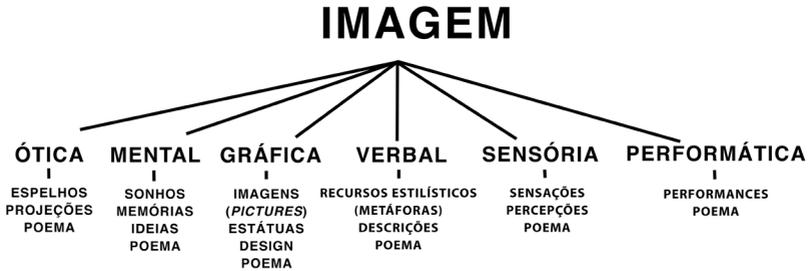
O que parece ser uma justificação datada (as dimensões visual e fonética manifestam-se no campo poético devido às necessidades e novidades trazidas pelo tempo) insere-se no último dos quatro períodos da poesia visual.<sup>6</sup> Isto também não deixa de ser interessante: é precisamente o simbolismo *icónico* que justifica, perante as alterações linguísticas descritas por Gomringer, o recurso a outras práticas.

A extensão visual do signo, a primeira e mais antiga das práticas poéticas interdisciplinares (penso, por exemplo, nas tecnofanias de Símias de Rodes<sup>7</sup> ou nas vinte e oito *carmina figurata* de Rabanus Maurus), antecede e permite um leque variado, praticamente infinito, de possibilidades expressivas. Tais possibilidades, que abarcam técnicas ou campos como, por exemplo, o design gráfico, a escultura, o vídeo, a performance, a holografia ou a osmologia,<sup>8</sup> desenvolvem-se de acordo com o tempo e com os instrumentos gerados pelo tempo.

Defender, além disso, uma prática milenar, que insiste na expansão de outras dimensões da palavra, traz tanta surpresa quanta resistência.

O novo dá, com efeito, lugar a contradições singulares, aporias, mitos e o dilema literário sintético-ideogramático, que parte da pluridimensionalidade da categoria verbal, parece cair constantemente na *novidade*. Contudo, a longo prazo, o caráter repetitivo de tal *novidade* nada tem de chocante.<sup>9</sup> Nenhum poeta pode independentizar-se de predecessores e modelos e, no caso da poesia interdisciplinar, a resistência é

fundamentalmente crítica e educacional. Mas: que crítica e que educação?



1. Patrícia Lino. Interpretação expandida de “The Idea of Imagery” (*Iconology*, 1986) de W. J. T. Mitchell.

A tradução ou expansão imaginária ou intersemiótica do signo parte do princípio de que a leitura da poesia, pelo caráter interdisciplinar da poesia, é uma atividade interativa que requer a mobilização de um conjunto vasto de saberes. Afirmá-lo significa, por um lado, ter em conta que a pertinência sistemática da *novidade* não garante a entrada da *novidade* no cânone literário. Por outro, significa que a entrada da *novidade* no cânone literário nem sempre corresponde ao desenvolvimento das ferramentas necessárias para a análise efetivamente produtiva do *novo*.

Vale a pena alargar a fórmula: se o poema interdisciplinar ou antidisciplinar exige uma leitura que conjugue estratégias variadas de interpretação, os instrumentos tradicionais da crítica literária devem ser ampliados com vista à compreensão de um ou mais organismos plurissignificativos. Parece-me que a amplificação de tais instrumentos se manifesta em três frentes:

- a) Reler, ou a recuperação analítica do nível interdisciplinar da obra canônica. Somar aos estudos de caráter tradicional, a análise de uma ou mais dimensões poéticas ignoradas pela leitura logocêntrica de um objeto evidentemente interdisciplinar. Exemplo: a abordagem meticulosa das dimensões visual e performática de livros como *Pau Brasil* (1925) de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade ou *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) de Oswald de Andrade.
- b) Analisar trabalhos interdisciplinares que, pela sua natureza interdisciplinar, não

receberam atenção ou interesse da crítica literária. Valorizar, portanto, todas as dimensões do texto ou objeto interdisciplinar e recorrer, quando necessário, dentro do contexto da análise, a instrumentos, termos ou teorias de outras áreas do saber. Exemplo: ler ou aprender a *desler* o projeto absolutamente singular de poetas como Wladimir Dias-Pino.

- c) Assegurar que os projetos poéticos interdisciplinares de autores(as) mais recentes recebem a mesma atenção, validade ou interesse crítico. Exemplo: pensar ou questionar o poema a partir do projeto antilogocêntrico de Eduardo Kac.

Os períodos e as manifestações da poesia brasileira contemporânea que justificam a aplicação destes passos interpretativos são tão consistentes quanto multiplicáveis.

De facto, a poesia brasileira contemporânea ocupa, no contexto da poesia latino-americana e mundial, um espaço fundamental e particularmente interessante no que diz respeito à produção poética, teórica e artística a partir do diálogo da poesia de código convencional com as outras artes, bem como, no caso de autores mais recentes, com campos não-artísticos e científicos.

Parece-me, além disso, que contrapor a análise de um objeto interdisciplinar (ainda que não analisado em profundidade) reconhecido pela crítica – dou o exemplo d’*O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* – e a análise de um objeto interdisciplinar menos conhecido traz não só resultados frutivos, como valida a pertinência do segundo. Na verdade, a questão parece radicar num processo muito simples, algo tautológico: o *novo* interdisciplinar de Oswald de Andrade não é o novo interdisciplinar de Dias-Pino ou Eduardo Kac. Mas o *novo* de Oswald, que faz parte de uma obra canónica,<sup>11</sup> parece justificar a abordagem teórica e literária do novo de Dias-Pino ou Kac. Por outras palavras: o olhar interpretativo, exercido a partir dos trabalhos dos dois últimos, deve assentar na análise progressiva e contextual não apenas da literatura brasileira, mas sobretudo da corrente marginal e intersemiótica da literatura brasileira.

A dimensão verbal deste ensaio coloca-nos, de resto, um problema circular e insolucionável: se o ensaio parte do pressuposto intersemiótico, contrário ao da hierarquia das expressões (em que a verbal seria a primeira e a mais importante), por que parece ser então o ensaio verbal o único meio de validação académica do texto intermedial ou indisciplinado?

## 2. Primeiros passos interdisciplinares

As posições estéticas de Oswald de Andrade e Mário de Andrade<sup>12</sup> antecipam a diversidade artística da Semana de Arte Moderna de 1922 e coincidem na reabilitação da ideia da poesia como o regresso a uma unidade expressiva. São também, uma e outra, coerentes com a renovação criativa das duas primeiras décadas do século XX na Europa, onde Marinetti, Apollinaire ou Almada Negreiros insistiam, de modo sistemático, no papel fundamental que as artes plásticas desempenhavam na formação do discurso poético.<sup>13</sup>

O trabalho pictórico de Tarsila do Amaral vem, a par disto, estender a ideia de que os discursos verbal e visual ocupam o mesmo lugar de importância na tentativa de apreender a totalidade dos objetos do mundo exterior. E não só: a influência que tem o mesmo trabalho pictórico sobre o trabalho poético, ou o modo como os dois afazeres parecem não poder separar-se, evidencia o caráter pictórico da poesia e, raciocínio invertido, o caráter poético do desenho.

A questão central reside, porém, em compreender a natureza da aplicação prática desta unidade expressiva: como se manifesta o interesse pelas artes plásticas na poesia? O que implica, no sentido da formação dos poetas, a introdução do registo visual no contexto do registo poético? E, além do mais, até que ponto a aplicação prática desta unidade expressiva vem desconstruir ou pôr em causa alguns dos conceitos que, com o tempo e a repetição trazida pelo tempo, se desenvolveram longe do questionamento criativo e crítico: como deverá compor-se um livro de poesia? Como deverá ler-se um livro de poesia? E, em última instância, como deverá pensar-se um livro de poesia?

Para lá do pouco estudado *Cocktails*,<sup>14</sup> uma das primeiras aplicações práticas do diálogo entre a poesia e outra disciplina faz-se através da adjetivação e percorre nada menos que o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924): “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.<sup>15</sup>

Aponto-o como um dos primeiros exemplos dialógicos entre a poesia e as artes plásticas por três razões fundamentais: 1. A paisagem descrita por Oswald no Manifesto (“Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”<sup>16</sup>) corresponde à matéria visual de *Morro da Favela*, que Tarsila começa por esboçar em 1924 e expõe mais tarde em 1926; 2. Tarsila lista *Morro da Favela* para falar do movimento Pau Brasil;<sup>17</sup> 3. A criação de *Morro da Favela*, da fase do colorido brasileiro, é estimulada, como nota Aracy Amaral, pela presença e pelo entusiasmo de Blaise Cendrars,<sup>18</sup> que pede, aliás,

a Tarsila desenhos para ilustrar um livro de “versos dele para ser publicado em Paris”. *Feuilles de Route: I. Le Formose*.

Em 1924, ainda na companhia de Cendrars, Tarsila esboça outros dos quadros da fase a que depois chamaria *Pau Brasil* e o termo vem apenas evidenciar o que os quadros constituíam desde do começo: a sua mensagem nacionalista.

Sérgio Milliet define como *sintética* a captação desta realidade brasileira e *sintética* quer aqui fazer referência às cores puras, às linhas simples e à “ingenuidade ‘voulue’ (sic) [desejada] de composição e de execução” (Milliet 1924: 366-367). Menos óbvia é a interpretação verbal e a extensão da mesma expressão sintética a um projeto poético unitário.

Claro que defender o projeto poético verbal de Oswald como uma extensão unitária do projeto visual de Tarsila implica ter em conta, em primeiro lugar, a negação primária de tudo aquilo que a poesia *não é* (a poesia não é desenho, nem pintura, nem escultura, nem cinema, nem romance), para pensar a poesia como tudo aquilo que é ao mesmo tempo.

Tal reflexão leva, por sua vez, à re-teorização dos conceitos<sup>19</sup> que compõem a poesia. Um deles, o desenho.

Tarsila escolhe colaborar em *Feuilles de Route: I. Le Formose* (1924) e *Pau Brasil* (1925) com desenhos. A escolha desta forma de participação, que exclui, por exemplo, uma colaboração através da pintura, não me parece aleatória.

Texto e desenho partilham o mesmo espaço material. O desenho é, além disso, outra forma válida de escrever. E ambas as matérias, verbal e visual, exploram a mesma função semiológica: representar os objetos pelo meio da grafia. O conceito modernista brasileiro de poesia *deshierarquiza* a validade de uma e outra formas de expressão. São as duas igualmente válidas para a compreensão intelectual do signo.

O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.<sup>20</sup> (Andrade 1984: 65)

O *status* intermediário do desenho permite a Tarsila ilustrar os poemas de Blaise Cendrars e Oswald de Andrade. A ligação entre expressões e a sua natureza espacial define, além disso, os limites do diálogo: poema e ilustração existem separadamente. Ou também: poema e ilustração partilham o mesmo espaço material, partem seguramente da mesma ideia – ou um do outro –, mas não são o mesmo. São, no mínimo, sugestões *originárias* um do outro: o poema que não é desenho, mas nasce de uma sugestão pictórica; e o desenho que não é poema, mas nasce de uma sugestão verbal. Partilham ambos este caráter definidor. *Designam as coisas*. E são, portanto, duas partes de um todo.

A natureza nomeadora de ambos resulta de um processo de *desaprendizagem*.<sup>21</sup> O sintetismo, referido por Milliet a propósito dos quadros de Tarsila, não está apenas relacionado com a pureza das formas e das cores que Tarsila escolhe usar. Diz respeito, antes de mais, a uma quase ingênua forma de pintar que, já não tão ingenuamente, desaprende o espaço do quadro, reutiliza-o, volta ao *início*. Ora é precisamente no *início* que as formas, as cores e o espaço são desaprendidos. Quer dizer: a questão não radica em escrever ou desenhar de modo original, mas em *ver pela primeira vez*.

### 2.1. O poema-desenho: *Pau-Brasil*

O que significa alterar a estrutura formal da página de rosto?<sup>22</sup> Preparar, desde do início, o(a) leitor(a) para um conjunto de inovações temático, visual, gráfico e linguístico sem precedentes? Introduzi-lo(a) a uma linguagem poética em que palavra e imagem convivem no mesmo espaço? Ou ambos?

Em *Feuilles de Route*, os desenhos de Tarsila não foram feitos a partir dos poemas de Cendrars. Nasceram, ambos, das viagens que um e outro fizeram juntos e, por sugestão de Cendrars, compuseram o mesmo suporte material. Já o caso de *Pau Brasil*, que evoca o regresso a um certo primitivismo estilístico, é completamente diferente: os desenhos de Tarsila são diretamente inspirados nos poemas de Oswald.<sup>23</sup> O que quer dizer que, ao contrário de *Feuilles de Route*, os desenhos vêm aclarar os poemas ou *iluminá-los*.<sup>24</sup> Ao mesmo tempo, isto significa reconhecer na ilustração o que, independente da estrutura do poema mas incluída no mesmo suporte material, vem auxiliar a interpretação do texto.

A associação clara e assumida de *Feuilles de Route* e *Pau Brasil* com o universo infantil revela-se igualmente fundamental, pois, a partir de um *início* desejado e livre, o poema põe em prática técnicas fotográficas e cinematográficas num plano primariamente verbal. A óbvia inclusão de *Pau Brasil* no universo infantil é mais do que um passo estético.

A câmara portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak excursionista* com que Cendrars fixou suas “fotografias verbais” pau-brasileiras: a visada crítica. (Campos 1971: 41)

É estritamente social e crítico.

A paródia, elemento central da composição e interpretação dos poemas e ilustrações, parte da representação pouco imitativa – e, antes, simplificada – de vários elementos nacionais. A escolha do nanquim não parece ser um acaso, porque permite a Tarsila chegar a um traço mais geométrico e marcado do que aquele usado em *Feuilles de Route*. E, à semelhança de *Feuilles de Route*, os desenhos acompanham o estilo telegráfico dos poemas de Oswald. Mais interessante ainda: o próprio desenho, infantil, espontâneo, minimalista, afeta a estrutura do poema – infantil, espontânea, minimalista. E vice-versa.

Ao todo, e incluindo a capa, são onze ilustrações que abrem, à exceção da primeira (disposta na página anterior à dedicatória), cada uma das partes de *Pau Brasil*.

A originalidade da capa, apropriação direta da bandeira nacional do Brasil e a única ilustração a cores de *Pau Brasil*, começa na substituição da conhecida inscrição “Ordem e Progresso” pela nova e provocadora inscrição “Pau Brasil”.<sup>25</sup> A tipografia e a sua disposição mais compacta, situam-nos, de imediato, no universo do desenho manual. O limite do retângulo – no qual losango, círculo e linhas paralelas se incluem – não está delimitado. A composição plástica inverte, ademais, a lógica de leitura: ao mover a posição original da bandeira do sentido horizontal para o sentido vertical, redimensiona-se o símbolo nacional.

À capa segue o desenho de uma figura pouco detalhada, versão aparentemente estilizada, coroada e referencial d’*A Negra*, que lembra estilisticamente, através da sobreposição de dois elementos contextuais distintos (a flor-de-lis, símbolo da heráldica, e o rosto da mulher negra), o formato de um emblema ou insígnia. Partilha o mesmo teor estético de “Carnaval”, cujos elementos decorativos sobre as duas cabeças coroadas recordam os elementos decorativos da primeira.

A começar pela “História do Brasil”, os desenhos seguintes exploram, à semelhança de “Cabeça” e “Carnaval”, o valor metonímico do traço como desafio aceso ao carácter imitativo das academias. O interesse pelo desenho metonímico é logicamente o resultado visual direto da estrutura metonímica dos poemas:

Quem os quiser entender varra primeiro da cabeça espantada todas as ideias de pintura anedótica e quando for olhar um quadro extraordinariamente sério de Picasso não reproduza o tabaréu ante a planta: onde é que está a casa aí? Onde? A casa de fato não está... (Oswald de Andrade *apud* Boaventura: 65-66)

Representar, por associação, as partes do objeto resulta, por sua vez, de uma tentativa de apreensão cubista da realidade<sup>26</sup> e aclara a leitura visual de vários poemas incluídos no mesmo livro-objeto. “Bengaló” e “Hípica” constituem duas transposições verbais do discurso visual cubista. A propósito de “Bengaló”:

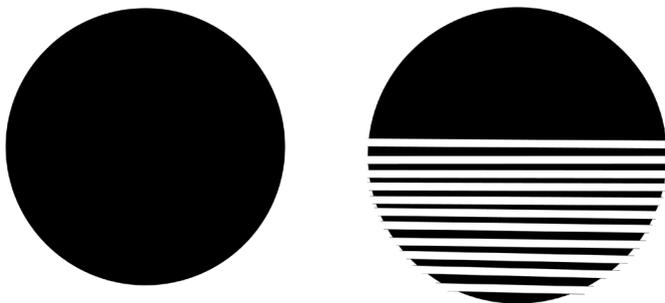
Bicos elásticos sob o jérsei  
Um maxixe escorrega dos dedos morenos  
De Gilberta  
Janela  
Sotas e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem  
O piano fox-trota  
Domingaliza  
Um galo canta no território do terreiro  
A campainha telefona  
Cretones  
O cinema dos negócios  
Planos de comprar um forde  
O piano fox-trota  
Janela  
Bondes  
(Andrade 1974: 128)

A brevidade de cada um dos versos concentra não só a atenção do leitor na imagem (“Bicos elásticos sobre o jérsei”) como nas ações (“escorrega”, “desertaram”, “telefonar”, “canta”, “fox-trota”, etc.) ou movimentos que, devido ao carácter intermitente do verso e à limitação da sua construção gramatical, podem facilmente pensar-se à luz de um ou mais movimentos óticos. De dentro (“Um maxixe escorrega dos dedos morenos/ De Gilberta”) para fora (“Janela/ Sotas e azes [...]”) ou de fora para dentro (“[...] desertaram o céu das estrelas de rodagem/ O piano fox-trota”).

O modo veloz e inesperado como se sobrepõem as imagens e o processo de singularização dos objetos sobrepostos, cuja associação, muitas vezes ilógica, sugere metonimicamente um espaço físico ou contextual, conduzem-nos à já conhecida sistematização dos trabalhos de Oswald a partir do cinema.<sup>27</sup> Assim como a carga visual do poema nos convida, de resto, à representação gráfica das ideias.

Leio, por exemplo, “Violeiro”:

Vi a saída da lua  
Tive um gosto singulá  
Em frente da casa tua  
São vortas que o mundo dá  
(idem: 101)



1. Patrícia Lino. Ilustração simplificada da relação entre os formatos da lua e do violão

Assim como os poemas de Oswald não são detalhados, os desenhos de Tarsila não primam pela pormenorização. São mais do que estilizados, poderiam perfeitamente anteceder o registo do logótipo. O registo ideogramático dos desenhos, que precede ou explica o tom sintético dos poemas, também estabelece as bases do plano humorístico do livro-objeto. A associação aparentemente contraditória entre o desenho infantilizado e o seu título – “História do Brasil” ou “Poemas da Colonização” – reúne os elementos necessários para que cada secção de *Pau Brasil* abra com um exercício paródico que os poemas estendem e exploram imediatamente depois.

Os desenhos concentram elementos do imaginário nacional, às vezes incluídos referencialmente nos poemas,<sup>28</sup> e dividem-se entre os que o(a) leitor(a) identificará e os que exigirão do(a) leitor(a) o conhecimento prévio da vida cultural brasileira.

Uns e outros variam em tamanho, sintetismo e figuração. A par de “Cabeça”, desenhos como “Carnaval” ou “Secretário dos Amantes” destacam-se por serem os mais simples de *Pau Brasil*. São, ao mesmo tempo, os que, dispostos nos limites da página, a ocupam com mais evidência.

No sentido figurativo, a presença dos corpos vai diminuindo à medida que as estruturas cosmopolitas ganham protagonismo. Por outras palavras: os corpos decrescem de “História do Brasil”, “Poemas da Colonização” para “Roteiro das Minas” ou “Loyde Brasileiro”. A atenção de Tarsila concentra-se nos edifícios, nos objetos e na vegetação.

São Paulo é, com efeito, o cenário de eleição da dupla Oswald-Tarsila. Símbolo nacional de tecnologia e avanço, a cidade reúne as referências que um e outro exploram em *Pau Brasil*: o automóvel, o bonde elétrico, a eletricidade ou os arranha-céus. A composição dos desenhos de Tarsila evidencia-se, aliás, neste ponto. Em ilustrações como “Postes da Light”, Tarsila contrapõe o avanço de São Paulo e a natureza num cenário em que a natureza parece ganhar mais importância do que a cidade (*e.g.*, os coqueiros são sempre mais altos do que os arranha-céus). Também Oswald, na secção aberta por “Postes da Light”, parece trabalhar a mesma ideia em poemas como “A procissão”, ou “Jardim da luz”:

Engaiolaram o resto dos macacos  
Do Brasil  
Os repuxos desfalecem como velhos  
Nos lagos  
Almofadinhas e soldados  
Gerações cor-de-rosa  
Pássaros que ninguém vê nas árvores  
Instantâneos e cervejas geladas  
Famílias  
(*idem*: 120)

O tom da reflexão é efetivamente desanimador, quase depressivo e as repetidas descrições de São Paulo parecem inverter a atmosfera festiva de *Feuilles de Route*, pois a

“crença no progresso exige também, paradoxalmente, que a arte progressista aceite ser instantaneamente perecível e logo decadente” (Compagnon 2003: 37).

“Atelier” vem resumir e confirmar o interesse temático pela cidade. Incluído na mesma secção “Postes da Light”, “Atelier” aparece pela primeira vez numa carta do ano de 1925, imediatamente anterior à publicação do livro-objeto, que Oswald escreve a Tarsila.<sup>29</sup> O poema aproxima os ofícios, escrever e desenhar, a partir da cidade de São Paulo. E Tarsila encarna, sob a perspetiva de Oswald, a contradição (ou diversidade?) cosmopolita já aqui mencionada: “Caipirinha vestida por Poiret/ A preguiça paulista reside nos teus olhos”. Esta dualidade reafirma-se constantemente através de uma variação estática-móvel, pois, se por um lado há imagens fixas (“A preguiça paulista reside nos teus olhos”), por outro há movimento e sinestesia (“a verdura no azul Klaxon”, “Arranha-céus/ Fordes/ Viadutos/ Um cheiro de café/ No silêncio emoldurado”).

“Atelier” está, além disso, entre os poemas que mais exploram a plasticidade da linguagem. A começar pelo título, que evoca o mundo da pintura, a sobreposição das imagens constitui, à semelhança das ilustrações de Tarsila, um retrato de São Paulo. Mais: não sucede, como desenho verbal, o segundo verso de “Atelier” – “À tua passagem entre brincos” –, “Auto-retrato” (1924) de Tarsila?<sup>30</sup>

## 2.2. A tipografia gestual: *O Primeiro Caderno de Aluno de Poesia de Oswald de Andrade*

*spatium est ordo coexistendi*

G. W. Leibniz

Haroldo de Campos descreveu *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) como a radicalização das diretrizes exploradas em *Pau Brasil* (1925). E, de facto, *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* deve ser lido na sequência de *Feuilles de Route* (1924) e *Pau Brasil*.

Parece-nos, contudo, que, além de desenvolver várias das ideias já expostas por Cendrars, Tarsila e pelo próprio Oswald, *O Primeiro Caderno* problematiza, através da extensão visual de *Pau Brasil*, uma série relevante de questões interdisciplinares.

A começar pelo óbvio: *Feuilles de Route* e *Pau Brasil* foram ilustrados por Tarsila. Já *O Primeiro Caderno* foi, à exceção da capa desenhada por Tarsila, *iluminado* por Oswald. A investida provocadora de Oswald obriga-nos a repensar os instrumentos do poeta que, embora tivesse produzido poemas de enorme cariz plástico, se servira apenas das palavras.

Em segundo lugar, os desenhos de Oswald apresentam uma diferença fundamental dos de Tarsila. Tarsila desenha desde um espaço onde procura, de modo consciente, infantilizar e simplificar as formas do desenho. O processo de infantilização do desenho parte, para quem domina plenamente técnicas pictóricas como a do nanquim, da própria ilustradora. Por isso, ao olhar o mais simplificado dos desenhos de Tarsila, identifica-se, sem demoras, o traço rigoroso, consistente e claro da ilustração. Tal não acontece, porém, com os desenhos de Oswald – que não tem qualquer domínio sobre a(s) técnica(s). Ora isto confere ao *Primeiro Caderno*, no sentido da ingenuidade buscada anteriormente por Tarsila, um impacto visual até ali desconhecido, e igualmente encenado:

Em sua mudez, a dicção ingênua se expressa pela performatividade do branco. A grafia de um aluno de poesia guarda-se, assim, em quatro gares locais que se desdobram em tempos: ‘infância’, ‘adolescência’, ‘maturidade’, ‘velhice’. A montagem desconjuntada de elementos de ‘infância’, os fragmentos de um diálogo – um discurso que não ouve – em ‘adolescência’, a aderência à convenção em ‘maturidade’, o sobressalto do corte em ‘velhice’ são co-produzidos pelo branco e pelo traço, gesto de recusa da dicção poética maior. (Antelo 1996: 7)

O traço de Oswald, efetivamente descuidado, incompleto e sugestivo, inaugura uma *tipografia gestual* porque, ao contrário de *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*, os desenhos acompanham, em *O Primeiro Caderno*, os poemas. Já não abrem nem cerram as secções do livro. Partilham, com o texto, o mesmo espaço. E são eles mesmos texto pela falta de um limite entre palavra(s) e imagem(ns).

Os desenhos de Tarsila e Oswald não se distinguem unicamente aqui. O carácter gestual dos desenhos do segundo não pretende, como no caso das ilustrações de Pau Brasil, *ilustrar* o texto (tentativa de representar, em simultâneo com o código linguístico, a realidade), mas estender as dimensões visual e verbal do objeto. O que na prática começa, por exemplo, na simplificação visual do “poste elétrico” (verbal) termina na extensão visual do conceito verbal de “amor”; ou, ao contrário, na extensão verbal do conceito visual de “amor”. A hierarquia das técnicas, posta em causa anteriormente, dilui-se por fim. Não há como sustentá-la.

Por outras palavras: os desenhos de Oswald são conceptuais, conceptualizam-se a partir do discurso anti-mimético – sem, no entanto, ignorar a possibilidade de serem eles o resultado mimético da palavra ou vice-versa –, porque estendem o sentido visual

dos poemas e demonstram ao mesmo tempo que a poesia não é estritamente uma arte imitativa.<sup>31</sup> São as coisas e não a representação das coisas.

Constituem, neste seguimento, um exercício performático, pois partem da corporalização (sempre falhada) do *menino* por dois motivos fundamentais: a infância descarta automaticamente a hierarquia das técnicas e, em segundo lugar, serve a analogia entre a *infância individual* – crescer e formar-se como indivíduo autónomo – e a *infância coletiva* – crescer e formar-se como um país autónomo – a partir da valorização do inconsciente e do pré-normativo.

Além disso, o exercício performático faz uso de uma série de elementos estéticos, como o tempo, o espaço ou o movimento.

Ao ocupar parte considerável da página, os desenhos dialogam, de resto, com uma das mais interessantes estratégias da literatura do séc. XX apontada por Joseph Frank no seu conhecido e polémico ensaio “Spatial Form Modern Literature”, a da *forma espacial*.<sup>32</sup> A presença central do desenho, a par da linguagem lúdica, mínima e lúcida, mais provocadora do que nacionalista, exhibe as vértebras da matéria.

Um dos problemas colocados aos leitores de Frank reside na antítese errónea entre forma espacial e forma temporal ou na ideia de que, para atingir a *espacialidade*, a obra deve renunciar à forma temporal. Os fundamentos de uma antítese como esta são questionáveis por uma razão óbvia: não é a forma espacial a base perceptiva da nossa noção de tempo?<sup>33</sup>

O *Primeiro Caderno* [...], formado por palavras-imagens no espaço-tempo, não repete ou radicaliza apenas o enorme passo interdisciplinar de *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*, mas, ao reforçar a espacialidade do signo e ao explorar a indissociabilidade das manifestações temporal e espacial, lança a seguinte premissa: a *coisa*, representada verbal e imagisticamente, prediz o poema verbivocovisual.

Aliás, o gesto performático de Oswald faz com que pensemos na facilidade da transposição temporal-espacial a partir da transposição verbal-visual e na correspondência entre o processo de objetificação do livro, agora também matéria visual, e o processo da corporalização do livro — escrito por quem performa desenhar como uma criança. O desenho das *ideias* reafirma a performance, amplifica-a dentro do espaço e do tempo do livro.<sup>34</sup>

Este processo de conceptualização espacial faz d'O *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* o primeiro exemplo paratático consistente da relação do discurso verbal com o discurso visual. A consistência assenta em ocupar de modo equilibrado

a página com palavra e imagem.

Balpe explica:

a) une utilisation simultanée et complémentaire des deux systèmes de codage, codage visuel et codage langagier se complétant et s'enrichissant mutuellement, le texte devenant illisible sans la lecture simultanée des deux codes. (Balpe 1980: 32)

E, claro está, *O Primeiro Caderno* é o ponto de partida para a instalação de uma nova hierarquia ou relação de valores espaciais, que, como também explica Balpe (*idem*: 33), se baseia na apropriação completa do espaço convencionalmente reservado ao discurso verbal pelo discurso visual. A tentação de ver sobre o hábito de linguajar.

Ao mesmo tempo, a apropriação do espaço convencionalmente reservado para as palavras assenta na reformulação do verso e sobretudo do que o verso *pode ser*. Por essa mesma razão, o jogo agitador d'*O Primeiro Caderno* deve ser lido como o mais coerente antecessor do movimento da poesia concreta. Põe também em causa o entendimento da própria poesia concreta como o embrião da prática da expansão intersemiótica.

## NOTAS

<sup>1</sup> Qualquer desenvolvimento teórico da tese platónica dirá respeito à imagem como a cópia imperfeita das coisas — uma mera relação *per similitudinem* — e evidentemente à concepção iconoclasta das imagens.

<sup>2</sup> Isto não corresponde, contudo, a dizer que uma (*ideia*) e outra (*imagem*) são exatamente o mesmo. Não são. Mas as suas partes encontram-se, sem dúvida, num espaço mental. A propósito do entendimento aristotélico da imagem, vide *Topica* 163b28, *De Anima* 427b18, *De Memoria* 452a12–16 e *De Insomniis* 458b20–22. A propósito do entendimento moderno de imagem mental, vide *The Blue and Brown Books* (1958) de Ludwig Wittgenstein.

<sup>3</sup> *Convenientia, aemulatio, analogy, sympathy* são as *similitudes* citadas por Mitchell (11). A enumeração, de teor foucaultiano, parte do entendimento da imagem como um dos princípios fundamentais da *ordem das coisas*. Cf. Chap. 2, “The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences”, 1970.

<sup>4</sup> Muitos dos trabalhos desenvolvidos pelo movimento do Poema/processo brasileiro demonstram como é possível fazer um poema sem recorrer à palavra. Mas, além de serem um caso excepcional no contexto da literatura brasileira, também eles, os poetas do Poema/processo, recorrem intermitentemente às palavras para explicar a ausência do verbo.

<sup>5</sup> Poder-se-á, sem dúvida, gerar, noutras línguas, um fenómeno artístico tão ou mais interessante com base nas ideias e instrumentos estruturais do poema, mas nunca o mesmo fenómeno, pois o fenómeno artístico *original* é o produto direto das relações entre os símbolos *originais*.

<sup>6</sup> Segundo Eugénio de Melo e Castro (*O Firm Visual do Século XX e Outros Textos Críticos* [1993]), a poesia visual aparece de forma consistente quatro vezes na história da cultura ocidental: período alexandrino, renascença carolínea, período barroco e século XX.

<sup>7</sup> “O Machado”, “As Asas” e “O Ovo”.

- <sup>8</sup> Nenhuma delas, à exceção do muito recente *Aromapoetry*, conceito desenvolvido por Eduardo Kac em 2011, se separa completamente da visualidade. A visualidade é, aliás, o que une a *poeticidade* destas formas ou técnicas à estrutura ou dispositivos de outras áreas do conhecimento. Sobre a composição osmológica de *Aromapoetry*: <http://www.ekac.org/aromapoetry.html>.
- <sup>9</sup> Por exemplo: “Transparência” (1968) de Neide de Sá, que surpreendeu os(as) leitores(as) nos anos 60, não surpreenderá os(as) leitores(as) de hoje. Ainda assim, pela falta de ferramentas críticas, os(as) leitores(as) de hoje, à semelhança dos leitores dos anos 60, não saberão necessariamente como ler “Transparência”.
- <sup>10</sup> O legado analítico-teórico da tradução intersemiótica brasileira distribui-se, a meu ver, ao largo de três contribuições fundamentais: a de Haroldo de Campos, interlocutor imediato dos avanços trazidos, a nível linguístico, por Roman Jakobson — o primeiro a discriminar, por exemplo, três tipos possíveis de tradução (a interlingual, a intralingual e a intersemiótica) —, a de Julio Plaza (*Tradução Intersemiótica*, 1987) e, apesar de precocemente interrompida, a de Philadelpho Menezes.
- <sup>11</sup> Oswald é o autor de, por exemplo, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).
- <sup>12</sup> Lembro, por exemplo, a conhecida querela estética entre Monteiro Lobato (“Paranóia ou Mistificação?” — A propósito da Exposição Malfatti”, 1917) e Oswald de Andrade (“A Exposição Anita Malfatti”, 1918) a propósito da exposição de Anita Malfatti. E o posterior escândalo familiar suscitado, em 1920, pela *Cabeça de Cristo* de Victor Brecheret — “o gatilho que faria *Paulicéia Desvairada* estourar” (Andrade 2002: 255) —, que Mário de Andrade decide levar para casa apesar do conservadorismo com que seria recebida.
- <sup>13</sup> Refiro-me respetivamente aos célebres “Manifesto técnico della letteratura futurista” (1912) e “Peintres Cubistes” (1913) e à bem conhecida produção interdisciplinar de Almada.
- <sup>14</sup> Luís Aranha leu, no dia 15 de fevereiro de 1922, alguns dos seus poemas na Semana de Arte Moderna. Publicou, durante o mesmo ano, 4 poemas na *Klaxon* (“O Aeroplano”, “Paulicéia Desvairada”, “Crepúsculo” e “Projetos”) e, em fevereiro de 1924, o poema “O vento” na *Revista do Brasil*. Em julho do mesmo ano, saía no *Jornal do Brasil* uma nota sobre a declamação de um dos seus poemas no âmbito de um “vesperal de arte moderna, promovido por um grupo de intelectuais”. Foram várias as vezes em que Sérgio Milliet — vide “La poésie moderne au Brésil”, *Revue de l’Amérique Latine*, 1923 ou, a propósito do “Poema Giratório”, *Terra Roxa e Outras Terras de 1926* —, o primeiro a escrever sobre o trabalho de Aranha, e Oswald de Andrade (“L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, primeiro seminário da Sorbonne, 1923) referiram o nome do poeta mais jovem entre os modernistas. Destaca-se, porém, entre as opiniões acerca do trabalho de Aranha, “Luiz Aranha ou a poesia preparatoriana” (*Revista Nova*, 1932) de Mário de Andrade. O manuscrito de *Cocktails*, parte central da brevíssima obra de Aranha, foi confiado a Mário de Andrade no começo dos anos 20. Uma das cartas que Luís Aranha escreveu a Mário de Andrade, a 7 de março de 1913, prova, pela menção ao projeto de um segundo livro jamais concretizado, que os 22 datiloscritos de *Cocktails* foram compostos antes de *Feuilles de Route* ou *Pau Brasil* e logo depois de *Paulicéia Desvairada*. Contudo, não importa a posição cronológica de *Cocktails*. Publicado apenas em 1984 pela Editora Brasiliense, o primeiro e único livro de Aranha é, no contexto modernista, pioneiro em justapor ideias e imagens de modo absolutamente uno. Não por acaso Mário de Andrade identificou, na poesia de Aranha, um processo de “associação de imagens” que, embora tenha igualmente classificado como “preparatoriano”, antecipava certos rasgos surrealistas. Cf. Mário de Andrade, *O Movimento Modernista. Aspectos da Literatura Brasileira*, 1942.
- <sup>15</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de Março de 1924. É Mário Pedrosa quem primeiro destaca a influência de Tarsila do Amaral e da sua obra sobre a poética de Oswald. Vai até mais longe para dizer que foi precisamente o contato dos poetas com as artes plásticas que conduziu a “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa *apud* Amaral 1970: 288-289).
- <sup>16</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 18 de Março de 1924. É Mário Pedrosa quem primeiro destaca a influência de Tarsila do Amaral e da sua obra sobre o projeto poético de Oswald. Pedrosa vai até mais longe para dizer que foi precisamente o contato dos poetas com as artes plásticas que conduziu a “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa *apud* Amaral 1970: 288-289).
- <sup>17</sup> O contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras — Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana e outras — despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas ‘Morra da Favela’, ‘Religião Brasileira’ e muitas outras que se enquadram no movimento Pau Brasil criado por Oswald de Andrade” (*Apud* Schwartz 2013: 25).
- <sup>18</sup> Bem como os primeiros poemas para *Pau Brasil* escritos por Oswald no Rio de Janeiro, em 1924.
- <sup>19</sup> Introduzido pelo “Manifesto Pau-Brasil” (1924), estendido a *Pau-Brasil* (1925), ampliado no já mencionado “Manifesto Antropofágico” e, de acordo com Oswald de Andrade, única conquista do movimento modernista de 22, o primitivismo nativo propõe uma revisão cultural generalizada. Crítica, religiosa, artística, poética — total: “Precisamos rever tudo — o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio —, escrever como se fala, sinceridade máxima” (1928: 3). A antropofagia cultural é o próprio gesto de rever,

- a performance do primitivo e a corporalização do retorno à origem.
- <sup>20</sup> John Berger referir-se-á, mais tarde, ao caráter não-plástico do desenho: “Drawing reveals the process of their own making, their own looking, more clearly. The imitative facility of a painting often acts as a disguise — i.e. what it refers to becomes more impressive than the reason for referring to it” (1976: 43). A natureza referencial do desenho dialoga com a natureza referencial da palavra. Ambos vão ao encontro do propósito descritivo de *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*, formados por representações miméticas de objetos do mundo exterior. Mais: no caso de *Pau Brasil*, o desenho é a representação mimética do poema.
- <sup>21</sup> No ensaio de 1953, “A Marcha das Utopias”, Oswald de Andrade afirma que “a onda [primitivista] tomou conta do mundo atual, deste grande mundo do século XX que ainda se debate nas tenazes raivosas da reação por não ter levado às últimas consequências a certeza de sua alma primitiva. O que sobrenada, sobrenada no caos” (2011: 279–280). O primitivismo, que marcou a distância entre as ex-colônias e a Europa — apesar de lá também ter tido as suas manifestações —, consistiu na procura de elementos originários, da ordem do inconsciente e da *brutalidade*. Inseparável da ideia de um *mundo novo*, a vanguarda, que se expandiu a praticamente toda a América Latina, procurou, à semelhança da premissa antropofágica, uma arte americana autêntica.
- <sup>22</sup> A página de rosto agrupa, em forma de retângulo, as informações gerais sobre o livro. Antecipa, além do mais, os exercícios de disposição gráfica desenvolvidos pelos poetas concretos.
- <sup>23</sup> Embora, como se sabe, grande parte dos poemas de *Pau Brasil* tenha sido escrita antes da publicação de *Feuilles de Route* e o próprio Cendrars, que lia em português, deverá tê-los conhecido, ainda inéditos, por intermédio de Oswald. É de não esquecer igualmente que Cendrars dedica *Feuilles de Route: Le Formose* aos seus amigos brasileiros, entre eles Oswald, e que Oswald dedica, por sua vez, *Pau Brasil* a Cendrars (“A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”).
- <sup>24</sup> Sigo a terminologia usada por Antonio Candido em “Oswald Viajante” (1954), com respeito ao trabalho de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Vide *Vários Escritos*. Duas Cidades, 1995.
- <sup>25</sup> Eco do também provocador *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado no dia 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, em que Oswald incita a uma forma de expressão autônoma centrada nos aspetos brasileiros, como a produção da árvore pau-brasil, a partir da revisitação crítica da modernidade europeia.
- <sup>26</sup> Claro está que isto não se aplica diretamente aos desenhos com que Tarsila ilustra *Pau Brasil*, mas pode descrever, ao nível da pintura, grande parte da sua obra.
- <sup>27</sup> “Na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes, concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E IMAGENS” (Mário de Andrade 1960: 245). De modo a avançar no seu muito particular processo de desconstrução das regras, Oswald usou muitas estratégias literárias e plásticas. Entre elas, a colagem, a contração, a mescla de vários géneros literários, o cruzamento entre linguagem e metalinguagem ou a imagem. Alguns destes métodos, senão todos, podem ser considerados cinematográficos ou os componentes de uma cinepoética. Sobre o termo “cinepoética”, vide Fernando Gerheim, “Oswald de Andrade: de Capa a Colofão” (1999). Relativamente à apropriação formal do cinema não nos resta dúvida que foi Oswald de Andrade quem, na sua época, melhor conseguiu elaborar uma prosa de ficção nutrida de uma técnica narrativa cinematográfica. E a montagem, técnica usada em *Pau Brasil*, é apenas uma extensão daquilo que já acontecera na prosa, nomeadamente em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), composto por 163 pequenos fragmentos.
- <sup>28</sup> Cf., por exemplo, o morro Pão-de-Açúcar: representado por Tarsila em “História do Brasil” e mencionado por Oswald em “Escapulário”.
- <sup>29</sup> “Almoçamos eu e Cendrars, com Betina em La Villette e mandamos a V. e D. Olivia e ao Paulo cartas cheias de Beaujolais. Os tais versos são assim: ‘Caipirinha enfeitada por Poiret/ A Fazenda paulista preguiça nos teus olhos/ Que não vira Paris nem Piccadilly nem Toledo/ Nem as exclamações dos homens/ A tua passagem entre brincos” (Amaral 2003: 192).
- <sup>30</sup> Óleo sobre papel-tela. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do estado de São Paulo.
- <sup>31</sup> Parafraseo Edmund Burke (1967: 172–73): “poetry is not strictly an imitative art [...]. Nothing is an imitation rather than it resembles some other thing; and words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which they stand”.
- <sup>32</sup> A mais conhecida definição poundiana de imagem foi publicada em 1913: “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. I use the term ‘complex’ rather in the technical sense employed by the newer psychologists, such as Hart, though we might not agree absolutely in our application. It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art” (Pound 1913: 200–201). É sobretudo dela, dos trabalhos de Eliot e Joyce, bem como das considerações de Ephraim Gotthold Lessing em *Laokoon* sobre a poesia e a pintura (1963 [1766]), que Joseph Frank (1945: 190–218) parte para falar de uma tendência literária espacial, em que a sequência da narrativa (*narrative sequence*) e a história (*history*) são substituídas pela *mítica simultânea* (*mythic simultaneity*). O que leva, através de sucessivos jogos disjuntivos, à corrosão do caráter contínuo da prosa em inglês. Sobre o caráter problemático da teoria de Frank, recomendo a leitura

- de “The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form” (1957) de Walter Sutton.
- <sup>33</sup> Cf. Mitchell 1980: 542: “All our temporal language is contaminated with spatial imagery: we speak of “long” and “short” times, of “intervals” (literally, “spaces between”), of “before” and “after” – all implicit metaphors which depend upon a mental picture of time as a linear continuum”. A prioridade histórica e psicológica da *espacialidade* foi já motivo central de variadíssimos estudos. Vide, por isso, também Max Jammer, *Concepts of Space* (1954: 3–4).
- <sup>34</sup> Um dos termos que pode aclarar a dimensão temporal do desenho ou o modo inseparável com que as formas espacial e temporal existem é a palavra grega *ρυθμός* (*ritmo*). Comumente associado a fenômenos temporais e raramente usado em debates relativos à pintura, escultura ou à arquitetura, *ritmo* deriva da raiz *ery* que, em Grego, sugere ao mesmo tempo a *ação de desenhar* (verbo) e o próprio *desenho* (substantivo).

## Bibliografia

- Amaral, Aracy A. (1970), “Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna”, *Artes Plásticas na Semana de 22*. Perspectiva.
- (2003), *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*. Editora 34.
- Andrade, Mário de (1960), “A Escrava que não é Isaura (Discurso sobre Algumas Tendências da Poesia)”, *Obra Imatura*. Livraria Martins Editora.
- (1984), “Do desenho”, *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Itatiaia.
- (2002), “O Movimento Modernista”, *Aspectos da Literatura Brasileira*. Itatiaia.
- Andrade, Oswald de (1928), “Schema ao Tristão de Athayde”, in *Revista de Antropofagia*, n. 5, São Paulo, setembro 1928.
- (1971), *Poesias Reunidas* — VII. Civilização Brasileira.
- (1974), *Poesias Reunidas* — VIII. Civilização Brasileira.
- (2011), “A Marcha das Utopias”, *A Utopia Antropofágica*. Globo [1953].
- Antelo, Raúl (1994), “Prefácio”, *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. Globo.
- Balpe, Jean-Pierre (1980), *Lire la Poésie*. Armand Colin/Bourrelrier.
- Berger, John (1976), “Drawn to That Moment”, in *New Society*.
- Bernstein, Charles (1998), *Poetics*. Harvard University Press [1992].
- Boaventura, Maria Eugenia (2000), *22 por 22 — A Semana de Arte Moderna vista pelos seus Contemporâneos*. EDUSP.
- Burke, Edmund (1967), *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Routledge, 1967 [1757/1759].

- Haroldo de Campos (1971), “Uma poética da Realidade”. Oswald de Andrade, *Poesias Reunidas* — VII. Civilização Brasileira, 1971.
- Castro, E. M. de Melo e (1993), *O Fim Visual do Século XX*. EDUSP.
- Compagnon, Antoine (2003), *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. UFMG.
- Frank, Joseph (1945), “Spatial Form in Modern Literature”, in *Sewanee Review*, LIII (Spring, Summer, Autumn): pp. 221-240; 433-456; 643-653.
- Gomringer, Eugen (1968), *The Book of Hours and Constellations*. Something Else Press, Inc..
- Jammer, Max (1960), *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. Harper Torchbooks [1954].
- Mitchell, W. J. T. (1980), “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”, in *Critical Inquiry*, v. 6, n. 3 (Spring): pp. 539-567.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- Milliet, Sérgio (1924), “Tarsila do Amaral”, in *Revista do Brasil*, n. 100, vol. XXV, ano VIII, abril de 1924.
- Plaza, Julio (1987), *Tradução Intersemiótica*. Perspectiva.
- Pound, Ezra (1913), “A Few Dont’s by an Imagiste”, in *Poetry*, I (March 1913): pp. 200-201.
- Schwartz, Jorge (2013), *Fervor das Vanguardas Arte e Literatura na América Latina*. Companhia das Letras.



# *Examine Life. Para uma Filosofia do Caminho*

**Maria Luísa Malato**  
Universidade do Porto - ILC

**José Eduardo Reis**  
UTAD - ILC

## **Resumo**

Este breve artigo resulta das notas de apresentação do filme realizado em 2008 por Astra Taylor, *Examined life* (2008), debatido no *Encontro de Jovens Investigadores de Literatura Comparada II*, organizado no Porto, em 2018. Procura recuperar para o domínio dos Estudos Comparatistas um conjunto de reflexões que, neste documentário, são defendidas por oito filósofos contemporâneos: o diálogo entre culturas, a dialética entre o universal e o particular, o uno e o diverso; a tensão entre a busca de um conhecimento e a dimensão ética do saber; a fronteira que separa e une Natureza e Cultura; e ainda a complementaridade de opostos, a vida e a morte, a criação e a destruição, a forma im-perfeita, não acabada, dos textos que atravessam tempos ou espaços...

## **Palavras-chave**

Literatura Comparada, Literatura-Mundo, Sentido do Texto, Filosofia, Ética, Política, Género, Deficiência e Incapacidade

## **Abstract**

This short article is the outcome of the oral presentation on Astra Taylor's film, *Examined life* (2008), which was addressed and discussed at the Second Meeting of Young Researchers for Comparative Literature, held in Porto, in 2018. It seeks to recover for the domain of Literary Comparative Studies a set of reflections by eight contemporary philosophers: the dialogue between cultures, the dialectics between the universal and the particular, the one and the diverse; the tension between the search for knowledge

and the ethical dimension of knowledge; the border that separates and unites Nature and Culture; and also the complementarity of opposites, life and death, creation and destruction, the imperfect, unfinished text forms that cross time and space...

### **Keywords**

Comparative Literature, World Literature, Text Meaning, Philosophy, Ethics, Politics, Gender, Disability, Impairment

“Someone will say: Yes, Socrates, but cannot you hold your tongue, and then you may go into a foreign city, and no one will interfere with you? Now I have great difficulty in making you understand my answer to this. For if I tell you that this would be a disobedience to a divine command, and therefore that I cannot hold my tongue, you will not believe that I am serious; and if I say again that the greatest good of man is daily to converse about virtue, and all that concerning which you hear me examining myself and others, and that the life which is unexamined is not worth living – that you are still less likely to believe.”

(Plato, *Apology of Socrates*)

*Examined Life* (2008) é um filme-documentário,<sup>1</sup> cujo título é devedor de um famoso *dictum* de Sócrates no seu leito da morte, reproduzido por Platão na *Apologia de Sócrates*: “Uma vida não examinada não é digna de ser vivida”. Em homenagem à tradição socrática, nele se adota uma estratégica fílmica que segue o modo peripatético de indagação e transmissão do modo de conhecer filosoficamente o mundo. É assim que vemos e escutamos os filósofos Cornel West, Avital Ronell, Peter Singer, Kwame Anthony Appiah, Martha Nussbaum, Michael Hardt, Slavoj Žižek e Judith Butler deslocando-se, na sua maioria a pé, por diferentes lugares, que, pelas suas características espaciais – jardins, avenidas, aeroporto, promenade, lago, lixeira, ruas – operam, na sequência da sua apresentação, como significantes adequados à exposição dos significados das suas respetivas teses. Se bem que o principal foco de abordagem de *Examined Life* não seja o universo da estética e, em particular, o campo da literatura, tal não significa que nele não se possam discernir contributos filosóficos de vária ordem, com implicações instrumentais no trabalho hermenêutico, em geral, e literário e comparatístico, em

particular. Isso não surpreende se se considerarem os contributos que a reflexão filosófica, desde a apreciação moral e didática do conteúdo da obra de Homero, no *Ion* de Platão, e da dissecação formal da composição da tragédia grega, na *Poética* Aristóteles, tem dia-cronicamente desempenhado na construção do discurso crítico metaliterário. E, em concreto, no discurso de vocação comparativista que, nas suas origens e desenvolvimentos subdisciplinares, regista a influência de modulações conceptuais provenientes da teoria crítica e da estética literária de índole filosófica. A ênfase existencial colocada no título deste filme-documentário é repercutida no maior número de intervenções do pensador americano Cornel West, em cujos depoimentos e na sua versátil maneira de expor – “I am a blues man in the life of the mind, I am a jazz man in the world of ideas” – realça a condição finita da vida humana. É nas suas múltiplas configurações e nas suas variadas modalidades expressivas que, por diferentes e originais conceções filosóficas, a questão do significado político, ético, cultural, ideológico, ecológico da vida é abordado, neste documentário, por aqueles oito pensadores contemporâneos, a maioria filiados na tradição filosófica anglo-saxónica, em correlação com temas e enfoques que subjazem a várias epistemologias que contemporaneamente definem a miríade de estudos prosseguidos pelo comparativismo literário.

Há na composição do filme, na escolha ou arbitrariedade dos cenários e na sua relação com o discurso das personagens, uma oposição omnipresente entre a harmonia de um mundo tal como poderia ser e aparente caos de um mundo tal como o percebemos. Ecoa nas diversas paisagens dos diálogos, uma longínqua lembrança dos versículos que narram os primórdios: “E tomou o Senhor Deus o homem e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar. E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do bem e do mal, dela não comerás, porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gn. 2. 15-17). A cidade desfila para além dos vidros de um carro que parecem proteger Cornel West e os espetadores abrangidos pelo olho da câmara de filmar. Por contraste, há a lembrança de um paraíso perdido em que o ser humano está condenado a amassar o pão com o suor do seu rosto: os transeuntes correm, transportam pastas, malas, mercadorias, falam ao telemóvel: “the folks that are walking in these streets, in New York, in crowds with no intellectual interrogations”...

Não é explicitamente convocado por Cornell West um sentido religioso, ainda que ele seja por vezes referido (atente-se, por exemplo, na distinção feita entre um “cristão” e um “puritano”, ou na contiguidade entre Filosofia e Religião (a comum ilusão da aparência, eminência do mistério, ou iminência da revelação). Mas uma indelével

presença do paraíso perdido é debatida pelos oito filósofos, quer eles estejam no meio do caos aparente da vida urbana (C. West, Peter Singer, Appiah, Žižek), num jardim público (Avital Ronell, Martha Nussbaum, Michael Hardt) ou ainda num terceiro gênero, o subúrbio, um espaço quase abandonado ou em segunda-mão (Judith Butler/ S. Taylor). Quando Cornel West fala da importância da música e sem dúvida se recorda então do último desejo de Sócrates, o de aprender a tocar flauta (“Philosophers should go to school with musicians”), vê-se pelos vidros do carro um músico de rua que toca flauta. No documentário, o caos parece por vezes ligado a um cosmos potencialmente musical. Quando Cornel West afirma: “I am a blues man in the life of the mind, I am a jazz man in the world of ideas”, explicita que nada há na afirmação que o aproxime da melancolia romântica, antes deseja expressar uma harmonia em tons menores, um processo não finito que combina estilo com improviso, constrangimento com liberdade, arte com catástrofe, evocando o intenso prazer de criar, ainda na mais aparente solidão: “is personnal catastrophe lyrically expressed”. O jazz é uma música urbana nascida da música dos escravos, nos campos de algodão...

Talvez não seja por acaso, não o será certamente, que a ordenação da sua discreta exposição multi-temática, *Examined Life* dá destaque a três partes da intervenção – metafísico-ético-político-estético-existencial – de Cornel West, enunciadas num automóvel em andamento por avenidas de Manhattan e conduzido pela própria autora do filme, Astra Taylor.<sup>2</sup> Esta montagem tripartida, exclusiva para o testemunho de West, coloca o seu pensamento (fragmentado e veloz) no início, no meio e na conclusão do documentário, e acaba por marcar, mais do que as restantes intervenções e paisagens, uma permanente ideia de passagem, transporte, movimento e caminho. Não é claro, assim parece e talvez por isso assim seja, o quanto esse caminho tem de escolhido ou arbitrário. Cornel West fala sobre a maiêutica socrática usando ainda a metáfora do parto, num carro em andamento, uma bolha de vidro que atravessa o quadriculado das avenidas de uma grande metrópole. Os outros testemunhos são, de alguma forma, variantes desta estrutura-mãe.

Há também, desde o título do documentário, uma leitura do mito da caverna, alegoria apresentada por Sócrates na *República*, de Platão, No depoimento de Avital Ronell, Taylor explica-lhe que a intenção programática do seu filme é conter, numa súplica oral limitada a dez minutos, tópicos filosóficos correspondentes a centenas de páginas escritas por si e pelos seus interlocutores. De forma idêntica, ainda que com a paisagem oposta, o jardim em que Avital Ronell questiona a finitude do sentido é também a

representação dos termos com que Sócrates se recusa a escrever. O jardim representa a tensão dos sentidos, do sentido: é um espaço fechado que recusa um tempo fechado, um espaço que luta com os seus limites. Como falar de tudo em dez minutos? Avital Ronell avança, Astra Taylor recua. Enquanto Avital Ronell se pergunta como poderá ser decifrado tal condensação de frases, a câmara de filmar centra-se nos sucessivos gradeamentos do parque, nas ripas dos bancos, vendo-se, para além das árvores, as muralhas dos prédios que o rodeiam. Etimologicamente “paraíso”, vindo do grego “paradeisos”, é ainda “jardim com cerca”.

Na sequência seguinte, Peter Singer poderia ter descido do carro de Cornel West: mas anda devagar, para bastantes vezes, diante de uma montra de produtos de luxo ou da câmara de filmar. Como pano de fundo, o espetador tem tempo para ler os anúncios publicitários: Mr. Diamond, Extasy, Definition, You Rule. Lembrando Sócrates na ágora, Peter Singer inquire, agora por entre as lojas da 5.<sup>a</sup> Avenida de Nova Iorque, o que é a justiça, e em que medida somos coerentes na nossa forma de a buscar. Claro que, num dilema hipotético entre comprar um par de sapatos de *griffe* e salvar uma criança que vissemos a morrer, deixaríamos os sapatos para salvar a criança. Mas o que sucede se não vírmos a criança morrer, e ainda que saibamos da precária existência e da possibilidade de financiar quem a salve, porque escolhemos invariavelmente comprar os sapatos?... A pergunta parece irónica, na sua ingenuidade e Peter Singer tem consciência da sua leitura, que evoca subtilmente Sócrates. Afirma, a determinada altura: já não se matam filósofos que falam na ágora. E todavia, pressupõe-se, a indiferença geral tornou essa morte física desnecessária... Martha Nussbaum escreverá em *Not for profit*, publicado dois anos depois, pela editora da Universidade de Princeton, significativamente intitulada *The Public Square*:

The Socratic ideal [...] is under severe strain in a world bent on maximizing economic growth. The ability to think and argue for oneself looks to many people like something dispensable if what we want are marketable outputs of a quantifiable nature. (Nussbaum 2010: 48)

Porém, talvez a resposta possa ser lida já no cenário seguinte, como é de regra atentar na prática da Geopoética, da Geocrítica ou da Filosofia da Paisagem: o filósofo Appiah fala-nos entre escadas rolantes do aeroporto de Toronto. Símbolo daqueles espaços que Marc Augé designou como “non-lieu”/ “não-lugar”, o aeroporto é uma área de passagem, tudo tende ao anonimato, o espaço e os que o frequentam. A câmara

foca-se em horários de aviões, “departures”, “arrivals”. E, todavia, entre passadeiras e terminais, de mala de cabine na mão, Kwame Anthony Appiah escolhe falar da hipótese, improvável mas possível, do não-lugar (no aeroporto como na cultura) ser lugar de reconhecimento do outro, distinto e semelhante. Estando ele simultaneamente parado e em movimento, as suas palavras parecem ainda as mesmas que ouvimos e diferentes das restantes. Estabelecem uma dimensão circunstancial e transtemporal, remetem para os equívocos de conceitos religiosos como “o nosso semelhante” ou “o próximo”, que tão frequentemente se entendem como propriedade: são “nossos” se convertidos ou evangelizados. Também lá nos reencontramos com Sócrates, que se disse cidadão do mundo. Mas também com Goethe, que vaticinou, em 1827, a importância de uma *Weltliteratur* (termo que a Literatura Comparada foi sucessivamente aprimorando com os títulos de *Littérature Universelle* e *World Literature*): “cada literatura nacional é dupla: particular na sua linguagem e nas suas formas, universal no que do humano através dela se exprime” (Goethe, 1996: 297, tradução nossa). O equívoco eminente reside, segundo Appiah, em vermos o nosso semelhante como nosso igual, ou como “nosso”, reprodução ainda de nós, ou do que nós julgamos ser. Em que medida então nos distinguiremos e nos fundiremos com o “próximo”, cientes desse policentrismo que toca a utopia? Não é o aeroporto um não-lugar que nos revela uma comunidade alargada, perceptível à nossa vista? Há, certamente, neste espaço, uma ironia subtil com os outros testemunhos, nomeadamente com o de West e Singer que tínhamos visto a percorrer a 5.<sup>a</sup> Avenida de Nova York. Se lermos o livro mais conhecido de Appiah, *Cosmopolitanism*, encontramos logo nas primeiras páginas o desafio que West e Singer parecem estar a seguir:

If I walk down New York’s Fifth Avenue on an ordinary day, I will have within sight more human beings than most of those prehistorical huntergatherers saw in a lifetime. [...] It is [...] little short of miraculous that brains shaped by our long history could have been turned to this new way of life. (Appiah 2006: xii)

O testemunho de Martha Nussbaum parece propor um paralelismo com o não-lugar de Appiah, mas agora centrando-o mais claramente nesse não-tempo evocado por Appiah, quando pensa na possibilidade de um bebé pré-histórico sobreviver e viver no nosso mundo. Martha Nussbaum vai falar de um tempo trans-histórico coletivo, mas também de um tempo individual em que confluem as várias idades do ser humano. No parque em que Nussbaum se passeia, a câmara segue seres humanos em muito diferentes

velocidades, com diferentes estados rítmicos e anímicos. A antevisão de viadutos, passadiços, pontes dos não-lugares, serve de transição às faixas paralelas, contemporâneas, de um caminho que acompanha as margens de um lago: a câmara foca, isoladamente ou em conjunto, adultos que jogam na relva, pedestres e ciclistas, crianças que começam a dar os primeiros passos, outras que andam de patins, cisnes e barcos que circulam no lago, e pássaros, que por cima de todos voam. A questão apresentada por Martha Nussbaum prende-se justamente com este cenário acrónico, na medida em que contrapõe duas visões (“two aproches”) de responsabilidade coletiva, assentes, uma na desigualdade natural que valoriza a expressão individual, outra na igualdade que tem de ser criada (e é, em certa medida, produto da arte, artificial) que valoriza a solidariedade de cada um com todos. Nussbaum passeia-se entre tempos distintos (v.g., antes e depois da ideia de “contrato social”), entre culturas contemporâneas (v.g., americana vs. europeia, académica vs. popular) ou entre diferentes formas de dizer o mundo (v.g., arte e ciência, corpo e intelecto). O que salienta, invariavelmente, é a sua complementaridade. A deficiência de algumas qualidades (desde logo físicas, e ainda que sejam provisórias) incita, segundo Martha Nussbaum, à exclusão social de algumas faixas da população: as crianças, os velhos, mas também as mulheres, podem ser facilmente desprotegidos, social ou intelectualmente, por razões que dizem respeito ao seu corpo, individual e físico. A deficiência física, mas por acrescidos argumentos a deficiência mental ou económica, cria naturalmente uma hierarquia de poder que só artificialmente pode ser contrabalançada: será deste modo necessária uma consciência coletiva, um espírito de “cuidador” que deve ter ainda o mais forte para com o mais fraco, procurando em todos, na medida do possível, o desenvolvimento de competências sociais, intelectuais, ou emocionais.

Estamos agora no centro cronológico do documentário. Ao testemunho de Martha Nussbaum segue-se a segunda parte do testemunho de C. West. O espetador regressa então ao bulício de uma rua de Nova Iorque, mas agora o carro quase para no trânsito: “Slow. Watch for our children”, lê-se num sinal. C. West parece falar de outras coisas: de Montaigne, “to learn how to die”, e como é importante criarmos uma condição, *sine qua non*, para a verdade filosófica: “Allow souffrance to speak”.

As questões espaciais e temporais a que o documentário nos abandona são abrangentes, vão da ética à política, passando sem dúvida pelo que fazemos em Literatura Comparada. Segundo Claudio Guillén, tendo sempre a Literatura Comparada uma definição ampla e folgada, nunca deve perder de vista o seu cariz inicial, de busca, desejo, atividade que a define face a outras atividades. Guillén fala da busca das propriedades de

uma comunicação, literária no caso, devendo o investigador estar ciente das nascentes primordiais, e das metamorfoses constantes dos temas, das formas, dos géneros. Fala também do desejo de superação do nacionalismo cultural, e do sonho que a acompanha desde Goethe de uma “literatura do mundo”. A atividade do investigador é uma reflexão acerca da historicidade, literária, do seu carácter, dos seus condicionamentos, do seu perfil temporal e possíveis sentidos (Guillén 1985: 14).

O testemunho seguinte, o de Michael Hardt, num barco de recreio no lago de Central Park, é-nos apresentado em parte como resposta possível às margens de K. A. Appiah e M. Nussbaum. Até porque, sedentes do sentido da vida ou do texto, facilmente caímos na falácia do argumento *post hoc ergo propter hoc*, do sentido dado pela sequência: depois disto logo por causa disto. Sendo ele criado pela montagem do documentário, não deixa de ser argumentativamente eficaz, já que Hardt, colocado depois de Appiah, nos obriga a ler o mundo ao contrário, como se as linhas do mapa fossem agora as demarcadas pela água, matéria em que é impossível fixar caminhos, sendo a terra, pelo contrário, um espaço intersticial, marginalizado. A câmara de filmar, quando se foca nas margens, lê-as em construção: há máquinas a desbastar as extremidades do lago. O tema de Hardt é também uma inversão da perspetiva: a revolução, no limite, a revolução que deve ser a democracia (“the rule of all by all”), uma utopia sempre por fazer. Hardt fala de como lhe pareceu bizarro um jovem revolucionário da Nicarágua o incitar à revolução nos Estados Unidos da América. Refere a ânsia de revolução que a cultura americana sempre transporta para o exterior, na convicção de que ela está feita internamente. Algumas destas ideias vamos encontra-las no livro que Hardt escreveu com Antonio Negri, *Empire*, em que se questiona a bondade do que é designado como “right of intervention” (2000: 18). Lidados com a paisagem, conceitos como “revolução” ou “democracia” querem-se observados por dentro, como horizontes em construção. Por isso se refere, *en passant*, a palavra “utopia”, em termos que lembram os definidos por Fernando Birri: é horizonte que se afasta à medida que dele nos aproximamos e “serve para caminharmos” (*apud* Galeano 2012). Numa nova ordem mundial, em que os estados-nação perdem poder sobre grupos militares ou económicos, discute-se ainda o Império. A política é assim, como o pensamento, um espaço-caminho, movediço, imperfeito, de interrogação e transformação, que se anula sempre que se afirma como cliché ou passado histórico.

Os caixotes de lixo, que já tinham aparecido antes, no jardim em que se passeava Avital Ronell, concentram-se agora no testemunho de Žižek, filmado numa lixeira para falar de Ecologia. Não nas formas em que é usual falar do conhecimento (gr. -logia) da

casa (gr. *ecos*) comum, mas precisamente recordando, a partir da crescente oposição entre Natureza (de que se excluiria o ser humano) e Cultura (onde só se incluiria o humano), o paradoxo verosímil de uma “natureza humana”, o hiato que separa a argumentação ecológica do comportamento ecológico. No caos organizado da lixeira (separados que ficam os frigoríficos, os objetos da casa, as roupas e os colchões), parece haver, entre a casa individual (de onde veio uma cassete, ou um frigorífico ainda com alimentos) e a casa comum (a lixeira que reúne o lixo individual), um cómodo silêncio: “I act as if I do not know”. Žižek, provocador, aproxima então a Ecologia da Religião, “ópio do povo” (das massas). Como a religião para Marx, a Ecologia não é debatida: o cataclismo é lido religiosamente como consequência da *hybris* ou do pecado, um castigo face à infração dos seres humanos. Tal leitura só seria válida se baseada numa idealização da Natureza, se nela vímos um paraíso original, isento de conflitos, de onde somos fatalmente expulsos por nos portarmos mal, concebendo-nos inteiramente como seres abstratos, seres de Cultura e sem Natureza, ou lugar na Natureza. Pelo contrário, a Natureza, na visão de Žižek, não é senão “uma imensa sucessão de inimagináveis catástrofes” que devemos aprender a integrar na Cultura. De certa forma, podíamos aproximar estas reflexões do conceito de sintoma, delineado por Žižek numa obra muito anterior, *The sublime object of ideology*: “This is the symptom: an element which causes a great deal of trouble, but its absence would mean even greater trouble: total catastrophe” (Žižek 1989: 85). Não se ama senão aceitando a imperfeição do que amamos. Voltamos, desta forma, e na aparente dispersão de cenários e testemunhos, ao primeiro tema de Cornel West, a do amor à imperfeição: quando se ama, “you see perfection in imperfection”.

O último depoimento é de Judith Butler. Ela acompanha Sunaura Taylor, a irmã da realizadora, que se move numa cadeira de rodas e sofre de várias limitações físicas nos membros inferiores e superiores. Ainda estamos perante um conhecimento do caminho, só teoricamente evocado quando Martha Nussbaum falava na importância das “physical and social disabilities”. Judith Butler diz a Sunaura Taylor: “I want to know what means to take a walk”. O que pode significar “dar um passeio” para quem não pode dar um passo? Butler quer saber. Fala-se do corpo, uma vez mais. Exemplifica-se a imanente marginalização social de Nussbaum com a história de uma chávina que Sunaura agarrou com a boca, ou a compra de uma camisola que Sunaura enfia com a ajuda de Judith. Explicita-se o desconforto involuntário de fazer ou ver fazer coisas comuns com partes incomuns do corpo. Põem-se a descoberto os preconceitos sobre o que pode, ou não pode fazer cada parte do corpo. De forma semelhante, não deixam de reparar na

ironia, estranham ambas uma sapatilha sem par, abandonada numa ruela de subúrbio. Judith Butler é a autora de *Gender Trouble* (1990), onde se discute a oposição entre os conceitos de “sexo” (definido pela Natureza) e “género” (construído pela Cultura), largamente consensualizada nos Estudos Feministas. A conversa centra-se, pois, quase sem nos darmos conta, na questão do “género”, e nos termos enunciados em *Gender Trouble*: “I sought to counter those views that made presumptions about the limits and propriety of gender and restricted the meaning of gender to received notions of masculinity and femininity” (Butler, 1990: vii). Referem-se casos verídicos: um jovem do Maine foi morto à pancada, tendo os assassinos revelado que os tinha incomodado a forma de andar, bizarra, dita “feminina”. Como se concebe, aceita ou reproduz esta uniformização funcional, que pode levar alguém a matar outro por parecer “feminino”? Como se justificam os dogmas que nos regem sobre o que pode fazer cada parte do corpo? Judith e Sunaura atravessam uma rua urbana. No cartaz de um estabelecimento comercial, junta à passadeira, cremos ter lido “Aldea”.

Lido como uma rede de símbolos, o filme torna-se iniciático: os textos leem-se nos contextos, e ambos nos conformam o mundo. Por esta condensação temporal e espacial o documentário é também uma síntese, a sua coerência simbólica quase tende para a narrativa mítica.

Nas suas brevíssimas e muito discretas intervenções, a realizadora coloca a Avital Ronell uma questão, que é também explicitamente endereçada a Cornel West e pressuposta nas participações dos outros filósofos: a de saber se a principal vocação da filosofia se caracteriza por ser a da busca de um sentido para a vida. Esta pergunta, nas suas vastas implicações ontológicas e nos seus diferentes recortes epistemológicos, não é obviamente indiferente ao modo de conhecer literariamente o mundo e ao seu estudo comparatista. Vimos já o quanto a montagem do documentário joga com essa nossa vontade de sentido: “what means a walk”, “we have the temptation of meaning”, “it has to have a meaning”, “what is a meaningful life”... O próprio acaso torna-se significativo com a montagem: a flauta de Sócrates é lida em conjunto com a flauta que do músico de rua; Cornel West fala da maiêutica da verdade, e em pano de fundo, dois empregados retiram um rígido manequim de montra das traseiras de uma carrinha de aluguer. A câmara de filmar vai sucessivamente focando as sandálias de toque oriental de Avital Ronell: o preceito de calçar as sandálias do outro é revisitado quando Sunaura veste de forma diferente a camisola do outro, com semelhante efeito. Os sapatos da montra da 5.<sup>a</sup> Avenida vão glosar as sandálias de Avital Ronell e ser glosados por Peter Singer para

agora perguntar como cada um pode fazer se estiver na posição do outro. A sapatilha desgarrada que Judith Butler e Sunaura Taylor estranham pelo abandono fala ainda de deficiência física e (a)normalidade do corpo... É curioso verificar que, quando lemos um livro publicado em 2010 por Martha Nussbaum, *Not for profit: why Democracy needs the Humanities*, o filme de Astor Taylor continue presente, não só por recordar a mesma frase da Apologia que dá nome ao filme, mas por dedicar todo um capítulo à importância da pedagogia socrática, promotora de uma saudável irreverência face à autoridade, essencial à sobrevivência do pensamento:

Citizens cannot relate well to the complex world around them by factual knowledge and logic alone. The third ability of the citizen, closely related to the first two, is what we can call the narrative imagination.<sup>1</sup> This means the ability to think what it might be like to be in the shoes of a person different from oneself, to be an intelligent reader of that person's story, and to understand the emotions and wishes and desires that someone so placed might have. (Nussbaum 2010: 95-96)

Forma e Conteúdo funcionam assim, progressivamente, primeiro dentro e depois fora do documentário, como um programa pedagógico, didático e científico. De facto, a afinidade originária entre o discurso conceptual, predominantemente filosófico, e o de pendor estético e imaginário literariamente codificado, articula-se sobre um fundo comum de pensamento crítico que oscila, nos seus métodos e fins, entre a construção persistente, falível, problematizante, de reflexões inteligíveis de mundos reais e possíveis, e a desconstrução sistemática, racionalmente positiva, cética ou niilista, de ideias e valores dominantes, em processo de consagração, ou legitimados pela *doxa*.

A oscilação entre rejeitar ou aceitar a procura de um sentido para a vida como a principal razão de ser da filosofia surge, aparentemente, polarizada nos juízos de Avital Ronell e de Cornel West. Ronell declara a sua suspeita, histórica e intelectual, sobre a prioridade dada à busca do sentido por ela, a seu ver, estar habitualmente confinada em fórmulas fechadas e tendencialmente totalitárias de explicação do real, ou a modos compensatórios de se evitar o inapreensível – “the wound of non-meaning”. A experiência do não-sentido, incomensurável com juízos *a priori* ou condicionados por sistemas de valores, é tida por Avital Ronell não só como a condição de se preservar o reconhecimento da absoluta contingência do processamento das situações e dos fenómenos, mas sobretudo como a garantia da exigente, ansiosa, desamparada ação pessoal, ‘mega

eticamente' auto-consciente e liberta de restrições exteriores de validação do que é considerado como sendo acriticamente normal:

I think is very hard to keep things in the tensional structure of the openness, whether is ecstatic or not, of non-meaning [...] which is why there is then the quick grasp for a transcendental signifier, for God, for nation, for patriotism. It's been very devastating this craving for meaning, though it's something with which we are in constant negotiation.

A celebração do não-sentido, enfatizada por esta posição filosófica de Avital Ronell, releva de uma suspeita essencial, por assim dizer, nas construções do sentido condicionadas por esquemas analíticos pré-determinados. Se atendermos às suas implicações no campo da representação literária e das suas exegeses metaliterárias, ela implica uma compreensão dos textos enquanto obras abertas, multidimensionais, e potencialmente indutoras de processos de leitura relacional.

Cornel West, por seu lado, apesar de reconhecer como pertinente a questão da filosofia ser motivada pela busca do sentido para a vida, explica que essa procura não deve ser tida como dirigida para um fim ou objetivo último, para um "static, stationary *telos*", mas antes como "a process that one never reaches; it's Sisyphian. You're going up the hill, looking for better meanings or grander more noble ennobling, enabling meanings, but you never reach it. In that sense, you die without being able to have the whole, in the language of a Romantic discourse". A questão do sentido ser prosseguido, negativamente, como rejeição de uma falso conhecimento gerado pela função manipuladora da ideologia (Avital Ronell) ou, positivamente, como uma aproximação inquiridora da verdade, como um caminho de constante revisão de assunções tácitas (Cornel West), surge, nesta aparente antinomia de posições filosóficas, como indício de um exigente programa de ação ética, movido pelo imperativo socrático de se examinarem as motivações e as circunstância da vida individual com repercussões na esfera pública. Por meios diferentes, estes dois filósofos realçam a ideia, em grande medida ilustrada pela conceção mimética da literatura, do fluido, metódico, livre, crítico, falível, renovável e contingencial processamento conscientemente perceptivo do mundo. Para o demonstrar, Avital Ronell menciona os "Holzwege", os caminhos que não levam a lado nenhum, pensados por Heidegger, e a desconstrução, feita por Derrida, da pseudo-ação moral assente numa falsa boa consciência. Cornel West, por seu lado, refere também Heidegger e o seu famoso axioma do "ser para a morte", além de outras formulações

conceptuais e poéticas de Montaigne, Vico e John Donne, para predicar o acontecimento da morte – não como a cessação da vida, mas como a condição para a sua renovação; ou seja, da morte como um modo de prosseguir um caminho de vida experienciado pelo desvelamento possível e continuamente revisto da verdade enquanto conceito declinado com ‘letra minúscula’, e não enunciado como a consumação integral de uma singular e última Verdade com ‘letra maiúscula’. Caminho de vida, segundo Cornell West, não submetido exclusivamente à noção, totalizadora e ‘romântica’, do tempo entendido como uma derrota, mas, antes, valorizado pela noção cristã Tchekoviana do tempo experienciado como uma dádiva. É mediante esta noção de um tempo doado que, segundo West, se processam e incluem as múltiplas e dramáticas variações da experiência humana sujeitas à aprendizagem do erro – “Try again, fail again, fail better”, ensina Beckett –, que não têm necessariamente de ser tidas como fracassos, mas com índices de gratidão pelo que se foi capaz de realizar individualmente dentro dos necessários limites das capacidades subjetivas de cada qual.

Ao esvaziarem a substancialidade solene dos marcadores apriorísticos e teleológicos na programação ou configuração de sentidos unidimensionais; ao redimensionarem a noção absoluta de verdade, convertendo-a num modo de vida conduzido pelo exame crítico das circunstâncias em que se manifesta, tanto Avital Ronell, sublinhando a “absolute continency of being”, como Cornel West, rejeitando “a obsession with the wholeness”, subscrevem epistemologias críticas e libertas de pressupostos totalizantes, convergentes com representações literárias plurais, possíveis e imaginárias da vida humana. Mas também de fundamentação a abordagens metaliterárias, como as prosseguidas no âmbito do comparativismo, abertas ao reconhecimento da diversidade da mundividência cultural. É assim que sub-áreas como as dos estudos literários pós-coloniais, ou de género, por exemplo, ou mesmo áreas que interceptam ou dialogam com o comparativismo, como os estudos culturais, podem ser, nas revisões críticas a que procedem do conhecimento eurocêntrico e canónico do sistema literário, perspectivadas em diálogo com o exercício de desconstrução das conceções totalizantes que Cornel West designa de ‘românticas’ – de que serve de exemplo este seu juízo sobre o Pseudo-Paraíso:

Of Course, America is a Romantic project. It’s paradisaical, “City on the Hill” and all the other lies. I say no, no, America is a very fragile democratic experiment, predicated on the dispossession of the lands of the indigenous peoples and the enslavement of African peoples and the subjugation of women and the marginalization of gays and lesbians. It

has great potential. But this notion that somehow, we had it all or ever will have it all, it has got to go.

Como vimos já, as considerações de Avital Ronell, caminhando num jardim, precedem e explicam as de Peter Singer, caminhando na Quinta Avenida em Nova York – uma das artérias urbanas do mundo associadas ao comércio de luxo. Esta sequência na montagem do filme é justificada pela abordagem comum, mas discreta, que ambos dedicam à qualidade ética do agir humano. Enquanto para Ronell essa qualidade se baseia no conceito de “ethical relatedness”, de uma relação esvaziada da relação pré-determinada que reduz a incomensurabilidade do ser do Outro a um sentido que o torna apropriável ou objeto de todo o gênero de projeções preconceituosas, para Singer essa qualidade é abordada numa perspectiva eticamente aplicada, a partir de exemplos de casos concretos relacionados com as práticas humanas do consumo e da alimentação. São dois os princípios gerais ou imperativos simples que, no decorrer da exposição de Peter Singer, parecem tutelar a fundamentação da sua ética prática concebida à margem de qualquer injunção de caráter religioso, a saber, o de ajudar e o de não prejudicar o outro. Daí os exemplos por ele apresentados, mediante os quais questiona o uso do dinheiro na aquisição de produtos de luxo para gratificação própria, bem como o consumo de proteína à custa do sofrimento animal para satisfação de hábitos ou apetites alimentares. Convertidos em tomadas de decisão, esses princípios podem implicar o agir ou não agir com base, não propriamente numa avaliação arbitrária, meramente subjetiva sobre o que está certo ou errado, mas antes executados a partir do reconhecimento dos interesses do Outro. A sua explicação é feita nos seguintes termos: “When you start to look at issues ethically, you have to do more than just think about your own interests. You have to ask yourself, how do I take into account the interests of others?” Essa inclusão, no modo de agir eticamente, do reconhecimento da alteridade e dos interesses que a movem como condição necessária para ajudar, para não prejudicar e para reduzir o sofrimento do Outro é para, Peter Singer, consubstancial da resposta que dá à perene questão filosófica de saber se a vida tem sentido. Nesta medida, enquanto Avital Ronell desconstrói essa questão por a considerar limitadora de uma indagação angustiada e sempre precária que evita aprisionar o outro nos quadros de referência de quem o julga compreender, Peter Singer vê nela a possibilidade de ser afirmativamente respondida se corresponder à vontade de a converter num curso de ação individual movido pela adesão a causas solidárias e mitigadoras do sofrimento coletivo. Para o filósofo australiano, “It is hard

to find anything more meaningful than reducing the amount of unnecessary pain and suffering that there has been on this world, or making the world a little bit better for all the beings who are sharing it with us”.

A ênfase dada por Peter Singer à vertente aplicada do pensamento filosófico que, no rescaldo dos movimentos estudantis dos anos setenta do século passado, retoma a tradição socrática de questionar a moral do senso comum, inscreve-se na mudança operada pelos estudos académicos de se dedicarem ao exame das grandes questões contemporâneas. Uma mudança paradigmática ocorrida no âmbito das Humanidades, também verificada no estudo da Literatura Comparada que, a partir da referida década de setenta, reconfigurou os seus objetos de estudo poético-retórico de modo a incluir questões de incidência ética-política. Nesse sentido, o contributo de Peter Singer no campo da reflexão ética sobre problemas relativos à noção jurídica e moral de direitos, distendendo-os, com base numa consistente argumentação racional, aos seres animais não-humanos, além de ter dado continuidade e atualizado uma antiga corrente de argumentos filosóficos, constituiu-se num importante subsídio teórico para as possíveis análises literárias comparatistas prosseguidas no âmbito dos designados *Animal Studies*.

Com efeito, as reflexões que encontramos em *Examined Life* podem, em geral, aproximar-se das que feitas a propósito do conceito de “World Literature”, com que pretendia questionar os resquícios de uma Literatura Comparada novecentista. Contes-tando-a, essa “Literatura-Mundo” conceber-se ia ao arrepio de uma definição nacionalista e epicêntrica do conhecimento, e da sua expressão:

1. World literature is an elliptical refraction of national literatures.
2. World literature is writing that gains in translation.
3. World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time. (D’haen; Dominguez; Thomsen 2012: 201)

A banda sonora de *Examined Life* pouco varia no estilo (as composições são quase todas de J. Hardin, de Heather Mcintosh e Korena Pang). Não sendo jazz canónico, combinam-no com muitas outras referências culturais. Os títulos das músicas vão falando dessa mescla que lhes dá forma: *Caribea, Up Broadway, For Travelers, Sound Electric, Chicago Invention, Paths of Low Flying Birds*. No final do documentário, Cornel West sai do carro de Astra Taylor e despede-se repetidamente, num fim de tarde chuvoso. Consegue-se ler ainda um sinal de trânsito: “Keep right”.

## NOTAS

<sup>1</sup> Posteriormente à realização do filme, foi editado, pela sua realizadora, Astra Taylor, um livro com o mesmo título e com a transcrição ampliada do seu conteúdo: *Examined Life. Excursions with Modern Thinkers*, ed. Astra Taylor, New York, New Press, 2009.

<sup>2</sup> Astra Taylor, é uma documentarista américo-canadiana, ativista social, associada ao *social occupy movement*, autora de textos de intervenção, partidária da não escolarização, mas também guitarrista e acordeonista do grupo indie-rock Neutral Milk Hotel.

## Bibliografia

Appiah, Kwame Anthony (2006), *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*, New York, W. W. Norton.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge.

D'haen, Theo & Dominguez, César & Thomsen, Mads Rosendahl (Eds.) (2012), *World Literature. A Reader*. London/New York: Routledge.

Galeano, Eduardo (2012), *El Derecho al Delirio*. Acesso URL em 31/12/2020: [https://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8&feature=emb_logo)

Goethe (1996), *Écrits sur l'Art*, introd. T. Todorov, Paris, Flammarion.

Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso*. Madrid, Editorial Crítica.

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2000), *Empire*, Cambridge/ Massachusetts; London, Harvard University Press.

Nussbaum, Martha (2010), *Not for profit: why Democracy needs the Humanities*. Princeton/ Oxford, The Public Square/ Princeton University Press.

Plato (s.d.), *Apology*, transl. Benjamim Acesso URL em 30/12/ 2020: <http://classics.mit.edu/Plato/apology.html>

Taylor, Astra (dir.) (2008), *Examined Life*, Canada, The Sphinx Production.

Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London/ New York, Verso.

# O ILCML: uma viagem pela Literatura Comparada<sup>1</sup>

Gonçalo Vilas-Boas  
Universidade do Porto - ILC

Foi-me pedido que apresentasse alguns apontamentos sobre a Literatura Comparada no norte. Definamos em primeiro lugar o Norte: na divisão académica tradicional, o Norte refere-se à região a norte do Douro, abrangendo portanto somente três universidades públicas: a do Porto, a do Minho e a de Trás-os-Montes. Seguirei um caminho essencialmente historicista, baseando-me em documentos do ILC.

Gostaria de começar com uma muito breve apresentação do objeto que se esconde por detrás da designação de LITERATURA COMPARADA.

As discussões mostram que não há unanimidade à volta da definição, a não ser num ponto óbvio: é preciso comparar algo. Se optarmos por uma definição lata, há muito tempo que se pratica literatura comparada, nomeadamente no estudo de influências. Já em 1886 um estudioso irlandês, professor na Nova Zelândia, H.M. Posnett, publicou um livro com o título *Comparative Literature*. A literatura é uma atividade cultural relacional, pelo que pode e deve ser vista não solitariamente, mas como fruto das muitas línguas que compõem as nossas sociedades e que consequentemente alimentam os textos que nelas são produzidos. Desde o século XIX, pelo menos, a análise textual tem tido quase sempre algum caráter comparatista, embora desligada de uma teoria e prática comparatistas que só se vieram a desenvolver posteriormente. Ou a necessidade de se ver, como diz Manuel Gusmão, a “literatura enquanto construção histórica” (Gusmão 2001: 181)

A disciplina com esse nome só surgiu mais tarde. Em 1955, foi fundada a Associação Internacional de Literatura Comparada, com o fito de promover o estudo das literaturas para além da sua zona linguística, entre as diferentes culturas e regiões, entre diferentes disciplinas e orientações teóricas, entre géneros, artes etc. Uma das funções era

servir de ponto de apoio ao diálogo entre os investigadores interessados em estudar os fenómenos literários de modo relacional. Serviu também de ponte entre as diferentes associações nacionais que entretanto foram surgindo, também em Portugal, datando de 1987 a fundação da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Na apresentação da Associação Internacional, pode ler-se: “Its broad view of comparative research extends to the study of sites of difference such as race, gender, sexuality, class, ethnicity, and religion in both texts and the everyday world” ([www.aicl-icla.org](http://www.aicl-icla.org), visionado a 08.07.2018). Como se vê, a literatura comparada é um campo muito vasto, sempre aberto a novos caminhos. Há mesmo quem vaticine o seu fim, dando lugar a outras finalidades. No entanto, isto é sinal da grande abertura e de um enorme campo de investigação, pois o fenómeno que lhe está na base, a literatura, é um fenómeno em constante mutação. Se inicialmente a literatura comparada se cingia essencialmente à comparação de obras de campos linguísticos diversos, os campos agora abrangidos são de tal modo diversos que se corre o risco de esvaziar o termo. Mas ainda estamos longe dessa situação.

Permitam-me uma pequena citação de uma figura relevante na literatura comparada, Claudio Guillén: “A predisposição do comparatista, o que lhe permite meter-se em semelhante empreendimento, é a consciência de algumas tensões entre o local e o universal; ou se preferirmos entre o particular e o geral” (Guillén 2001: 387).

A literatura comparada move-se assim livremente entre fronteiras, sejam elas geográficas, linguísticas, de género, de continentes, de religiões, ou sejam elas entre artes, entre diferentes géneros literários e diferentes media. O terreno é, por isso, movediço, o caminho pode ser percorrido em três momentos cruciais: o da produção, o da recepção, onde se integram algumas linhas dos estudos de tradução, e o do texto propriamente dito. Falando de produção e de recepção, temos que forçosamente ver os objetos das nossas análises nos seus contextos sociais, culturais, mas também individuais. Vemos facilmente que este tipo de estudos não passa sem uma forte ligação aos estudos culturais, vacilando entre o local e o global. É difícil estabelecer, portanto, o lugar exato que a literatura comparada ocupa, tal o número de ramificações e relações. Tudo depende do ponto de vista daqueles que querem definir mais rigorosamente a disciplina, muitos deles influenciados pelas recentes teorias literárias e culturais ou as suas maiores afinidades com outros campos do saber como a sociologia, a história, a antropologia, as religiões, os estudos tradutológicos, entre muitas outras áreas. E também a sua maior ligação aos estudos na Europa ou nos EUA. Uma discussão recente está relacionada com os estudos da “literatura mundo”, eles próprios uma área controversa, pois se a globalização é um

facto, também a regionalização o é. Se em Goethe o conceito de *Weltliteratur* era essencialmente eurocêntrico, o que era compreensível na sua época, agora é multicentrado, englobando todos os continentes e todas as línguas em que se produz literatura, desde as literaturas asiáticas, às das Caraíbas, aos diferentes países de língua árabe, às dos países africanos, cuja literatura se situa no campo do pós-colonialismo, o que implica a independência face às culturas dos países colonizadores. É de perguntar se os recentes movimentos nacionalistas, como reação à perda de soberania, não influenciarão de algum modo os estudos comparatistas literário-culturais!

Importante é que vemos nos estudos comparatistas cada vez com mais frequência o prefixo ‘inter’ ou ‘trans’, como se dá conta nos estudos interartísticos, interculturais/transculturais, interdisciplinares, inter/transtextuais. E os estudos da memória e da identidade integram-se numa vasta lista de interesses, a que voltarei brevemente. Dependendo das áreas dos investigadores, os diversos grupos vão-se organizando à sua volta, criando dinâmicas próprias a cada grupo, ainda que integrados nas linhas gerais de cada centro de investigação.

Vejamos então algumas das áreas que o novo comparatismo tem tomado, tal como aparecem em alguns livros recentes: as ligações com a teoria dos afetos; com os estudos feministas, *queer*, trans e lésbicos; com os direitos humanos; com os novos media; com os estudos animais; com o terrorismo e outras movimentações políticas e religiosas; com a cartografia e outras vertentes geográficas; enfim, no âmbito da literatura comparada enquadra-se atualmente um grande campo que envolve os estudos humanos e a sua relação com os textos literários que dão voz a quase todos os aspetos da sociedade. A literatura comparada torna-se, assim, num campo muito vasto, onde se abrigam diversas áreas de estudo. Ouçamos Armando Gnisci, uma importante voz do comparatismo nos finais do século XX: “A literatura comparada chegou a tornar-se num saber imprevisível e poético, que se revoltou contra a sua cabeça europeia e se transformou numa espécie de *parlamento*: dando lugar ao diálogo de todas as vozes literárias do mundo e dos seus discursos que *ensinam* a entender as diferenças, a protegê-las e não só isso: a amá-las.” (Gnisci 2002: 19)

Vou agora olhar para os estudos comparatistas em Portugal, para depois me concentrar no ILC. É fácil verificar, pela breve história traçada, que a evolução da Literatura Comparada entre nós acompanha, eventualmente com algum atraso, as tendências internacionais, uma vez que os seus agentes estão intimamente ligados aos estudos literários e têm acompanhado a evolução da teoria literária e a teoria crítica. Isto não quer dizer

que a abertura tenha acontecido a todos os níveis, pois vamos encontrar diferentes interesses dos investigadores.

A Associação Portuguesa de Literatura Comparada, foi fundada em Lisboa, em 1987, como já referi, com as seguintes finalidades:

- a promoção e o desenvolvimento dos estudos comparatistas em Portugal;
- a institucionalização académica da área;
- a conservação e reforço dos laços internacionais estabelecidos (<http://apl.org.pt>, visionado em 11.07.2018)

De entre os membros fundadores salientam-se, como se lê no mesmo documento, “Margarida Losa – a primeira investigadora a obter doutoramento em Literatura Comparada (pela Universidade de Nova York e sob orientação de Anna Balakian), a primeira investigadora portuguesa a integrar o Bureau da Association Internationale de Littérature Comparée – e de Maria Alzira Seixo, – que, a partir de 1985, integrou o Conselho Executivo da AILC” (<http://apl.org.pt>, visionado em 11.07.2018). Muitos outros nomes se foram juntando, oriundos sobretudo das universidades de Lisboa, Coimbra, Porto e Minho. A Direção passou em 1993 para o Porto, aquando da eleição da terceira direcção, estando actualmente sediada em Lisboa, ainda que a internet tenha promovido, depois de 2013, a composição de direcções com académicos de várias universidades portuguesas. Nos estatutos é referido que se devem realizar congressos de três em três anos. Em Março de 1996 coube ao Porto organizar um grande congresso, sob a orientação de Margarida Losa e da sua equipa. Estiveram nesse congresso nomes sonantes da literatura comparada internacional, como Claus Clüver, Siegfried Schmidt, Tötösy de Zepetnik, Eva Kushner, Dowe Fokkema, Tania Carvalhal e dezenas de outros vindos de universidades portuguesas e estrangeiras. As atas foram publicadas sob o nome de *Literatura Comparada: Os novos paradigmas*.

A Associação decidiu também investir numa revista, a DEDALUS que continua a ser publicada regularmente e que já vai no número 21.

Em 1997, alguns membros da Associação, sediados na FLUP, decidiram relançar o Instituto de Literatura Comparada. Já em 1985, António Ferreira de Brito, com o apoio de Salvato Trigo, tinha criado o Instituto de Literatura Comparada, baseado sobretudo nos estudos de recepção e na importância de Hans Robert Jauss nesta área. Contudo, este Instituto nunca teve vida própria como um centro de literatura comparada. Em Outubro de 1997, o grupo iniciador da criação do Instituto teve a sua primeira reunião, tendo decidido manter o mesmo nome. A iniciativa coube sobretudo a Margarida Losa,

professora na FLUP, após ter concluído o seu doutoramento na New York University em 1988, com o título *From Realist Novel to Working Class Romance: An Introduction to the Study of the Brazilian, Italian and Portuguese New Social Novel, 1935-1955, in Light of New Critical Theory on Realism, Fiction and Reader Response* entretanto editada em português, em 2014, com o título *Do romance Realista ao Romance Proletário*. Como referi acima, Margarida Losa foi, entre 1994 e 1997, membro do Conselho Executivo da Associação Internacional de Literatura Comparada. A ela se associaram vários docentes, que ainda hoje, vinte anos depois, se encontram ligados a esse centro de investigação. Foi também autora de numerosos artigos na sua área de eleição, a literatura comparada.

Nos documentos assinados por Margarida Losa é sempre referida a necessidade do relançamento, justificado pela inatividade do Instituto inicial, não se tendo tornado num polo revivificador dos estudos literários. Um dos motivos que “justifica a vontade de relançamento deste Instituto prende-se com a necessidade de criar uma instância que permita integrar de forma transdisciplinar docentes e investigadores ligados a grupos e departamentos associados a línguas e literaturas distintas.” (documento de 15 de Outubro de 1997). Note-se que, neste mesmo documento, se lê que o Instituto de Literatura Comparada (ILC) se deveria designar de Instituto de Línguas, Literaturas e Culturas Comparadas (ILLCC).

Entretanto, o Instituto em formação recebeu um apoio financeiro de 370 contos da FLUP, para financiar diversas actividades como seminários e conferências. Nesse ano de 1998, o Instituto candidatou-se inicialmente a um financiamento I & D da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com um projecto intitulado “Literatura: representação e mito”, tendo em conta que à literatura cabe um papel muito importante na, e cito, “constituição e redescrção de identidades interculturais e transnacionais.” (p. 7). Chama-se, portanto, a atenção para o papel que cabe à literatura, e consequentemente aos estudos a ela dedicados, na construção de uma identidade europeia. Tal atitude, marca também um nítido afastamento das abordagens imanentes e estruturalistas do fenómeno literário.

Este primeiro projeto foi apreciado pela FCT, que lhe atribuiu a classificação de ‘BOM’, permitindo ao Instituto lançar-se em 1999 como uma Unidade I&D. Infelizmente, Margarida Losa não pode presidir, por motivos de doença, ao lançamento do ILC, que foi, no início, só possível com as ideias, o trabalho e a persistência da sua fundadora.

Por isso, a primeira direcção do Instituto, ainda em 1999, decidiu optar pela designação de Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Quase simultaneamente criava-se na Universidade de Lisboa o Centro de Estudos Comparatistas, sob a orien-

tação de Helena Buescu e da sua equipa, constituindo, assim, os dois únicos centros I&D em Portugal, essencialmente dedicados à literatura comparada. Mas obviamente que os estudos comparatistas não se circunscreveram aos investigadores ligados aos dois centros. Por exemplo, foi fundado em 1994 o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, integrando investigadores nas áreas de Literatura, Ciências da Linguagem, Cultura e Artes (Teatro e Música). Alguns dos grupos que constituem o Centro têm trabalhado na área dos estudos comparatistas, como se pode ver na página do ILCH. Em Braga e no Porto, só para me referir ao Norte, foram igualmente criados cursos de Mestrado e de Doutoramento em Literatura Comparada.

Nestes 20 anos existência, o ILC tem acompanhado algumas das principais tendências que a literatura comparada foi abrindo, quer na teorização quer na prática. Esse acompanhamento foi possível por várias razões: uma delas prende-se com uma biblioteca que se vai mantendo atualizada graças às sugestões dos membros, para servirem de apoio às respetivas investigações, mas também como apoio aos cursos de pós-graduação. Também o diálogo com as Comissões de Acompanhamento tem sido profícuo. Outro motivo essencial de atualização é a participação em colóquios nacionais e internacionais, que têm permitido a publicação dos trabalhos de investigação realizados pelos membros do Instituto e por isso o diálogo com outros colegas. A literatura comparada é, por definição, internacional (ou transnacional) e por isso é essencial que os membros do Instituto se desloquem ao estrangeiro e participem nesses congressos e colóquios, e que estrangeiros participem nos congressos e colóquios que o ILC regularmente.

Servir-me-ei aqui sobretudo dos relatórios apresentados à FCT, assim como das propostas feitas aquando da abertura de concursos. Este facto é muito importante, pois os concursos impõem determinadas condições aos concursantes, que, desse modo, se vêem obrigados a adaptar os seus projetos aos referidos condicionamentos.

Como disse há pouco, a primeira proposta centrava-se na temática “Literatura: Representação e Mito”, para aglutinar os diferentes interesses dos membros iniciais. Apesar de se reconhecer a importância do Estruturalismo, do *New Criticism*, e de outras teorias e práticas do passado, foi relevante o abandono dos estudos imanentistas, e a atitude de situar a literatura, como referi antes, na encruzilhada de vários discursos. Desde cedo foi decidido dar prioridade à literatura dos séculos XIX e XX (e agora XXI, obviamente). Desde esta altura que um dos motes era e continua a ser a interdisciplinaridade, a nível da antropologia, da filosofia, da psicologia, da estética, Ciências Aplicadas, como, por exemplo, a Medicina, entre muitas outras abordagens.

O projeto final então apresentado à FCT tinha a designação de “Literatura e Identidades”, tendo em consideração a importância dada à identidade europeia nos meios da Fundação. O projeto dividia-se em 4 secções: 1. “História, mitos e representações”, focando as figurações do labirinto e as questões da identidade, o mítico e o histórico na literatura e a poesia, subjetividade e a problematização da identidade; 2. “Discurso crítico, receção e legitimação” à volta das estratégias da circulação do discurso crítico de géneros raramente até então estudados como o romance policial; 3. “Gender e representações do feminino”, centrada nas cartografias do corpo e representações das mulheres, para além de investigações em torno das poéticas visuais e a problematização da identidade no modo como as mulheres e/ou da feminilidade eram representadas; e 4. “Representações do Outro/Representações no estrangeiro da identidade portuguesa”, incluindo estudos sobre a construção da identidade cultural portuguesa e representações de/pelo Outro, além da área da identidade portuguesa e representações de Portugal na ficção luso-descendente. Nesta linha ainda se investigaram questões da tradução e das representações culturais, a partir da presença do drama contemporâneo irlandês no teatro português.

Estas quatro linhas de investigação nunca foram vistas como autónomas, mas integradas na temática geral apresentada. A noção de identidade pode implicar uma aproximação também culturalista à literatura tendo em conta, não só a construção da identidade coletiva, como também, e àquela ligada, a construção identitária individual. A acrescentar a estes factos, esteve sempre presente a ideia de que a construção identitária nacional – e regional – não pode ser vista desligada do contexto transnacional, que caracteriza o nosso mundo, cada vez mais global.

Em 2003, seguindo as recomendações da Comissão de Acompanhamento, decidiu-se passar a integrar somente duas linhas, para haver uma maior focalização na questão base dos estudos identitários: 1. “Poéticas Comparadas”; e 2. “Interculturalidades”. Estas novas linhas não representaram uma nova temática, mas uma readequação das questões estudadas no primeiro triénio. Como se lê num documento de 2005 do ILC,

[...] o primeiro projecto tem por objectivo o estudo de práticas e mecanismos de diálogo intercultural através da análise dos mitos na sociedade ocidental, da comparação dos textos e seus contextos de produção e recepção. Pretende-se estabelecer as similitudes e dissimilitudes numa perspectiva diacrónica e sincrónica. O segundo projecto tem por

objectivo estudar as práticas culturais, estéticas e literárias na segunda metade do século vinte, numa estratégia comparatista. Pretende-se contribuir para a descrição e sistematização das poéticas e estéticas dominantes das literaturas em estudo.

Também nesse ano se associou ao nosso Instituto o projeto “Literatura e Utopia”. Com a necessidade de afinar os campos de investigação e adequá-los aos requisitos da FCT, o ILC levou a cabo uma nova reestruturação das suas linhas, numa perspetiva de continuidade e mudança. Assim no relatório de 2008, já se procedeu a um ajustar das linhas de modo coerente à real atividade dos investigadores. O tema geral unificador das linhas passou a designar-se “Interidentidades”, figurando três domínios: “Liminaridades”, “Subjetividades” e “Sexualidades”. Na linha “Liminaridades”, pretendeu-se estudar os conceitos de fronteira, margem e intercâmbio, centrando-se em áreas como a tradução, estudos dramáticos, literatura de viagens, migrações, mitos e literatura policial, áreas muito diversificadas mas apontando, de novo, para a grande área temática. As outras duas linhas tinham a ver com as noções de identidade pessoal e enunciação, mas também questões da poética e das teorias literárias, os estudos inter-artes, os estudos feministas e as teorias *Queer*, as identidades sexuais, os papéis do género e políticas do corpo. Para além destas áreas desenvolveram-se investigações nas áreas dos estudos de teatro, de tradução, dos estudos pós-coloniais e estudos utópicos. Sediados no ILC estiveram os projectos “Novas Cartas Portuguesas. 40 anos depois” e “Utopias literárias e utopismo: a cultura portuguesa e a tradição intelectual portuguesa”. O ILC acolhe no seu seio projetos que estejam relacionados de um ou outro modo, com as temáticas do Instituto, onde se desenvolve a transdisciplinaridade.

Nos relatórios de 2010 e 2013 mantiveram-se as mesmas linhas, uma vez que os investigadores continuaram a ter grande margem de manobra dentro das respetivas áreas e foi possível relacionar os interesses individuais com a área dominante do Instituto.

Em 2013 foi altura de se candidatar de novo ao financiamento da FCT para o período 2013-2017 e renovado em 2015 para o período entre 2015 e 2020, agora com a participação do COMPETE, o que equivalia a ter de adequar o projeto a duas entidades financiadoras. O leque de possibilidades do campo de acção tornou-se mais limitativo, uma vez que não havia nenhum campo abertamente apontado para as Ciências Humanas. Assim, dentro de uma maior rigidez temática, o ILC teve que enquadrar o seu projeto no âmbito das “Indústrias Culturais e Criativas”, das “Tecnologias da informação e comunicação” e da “Saúde”. Optou-se pela linha temática transversal “Literatura e

Fronteiras do Conhecimento: Políticas de Inclusão”. Os conceito-chave de FRONTEIRA E INCLUSÃO foram pensados no sentido territorial, geopolítico, social e cultural, mas também no sentido metalinguístico e interdiscursivo. Esta linha temática seria desenvolvida em três grupos: Inter/transculturalidades, Intermedialidades e Intersexualidades, grupos diferenciados, mas, simultaneamente, complementares. Como se pode ler no documento de candidatura,

A linha temática transversal convoca: as noções de COMUNIDADE, EXÍLIO, DESLOCAÇÃO, MEMÓRIA e IDENTIDADE NACIONAL num CONTEXTO CRÍTICO PÓS-COLONIAL; as RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS e INTERDISCURSIVAS num contexto teórico de base intersemiótica; os problemas suscitados pelas identidades sexuais e de género num contexto discursivo enformado pelos ESTUDOS FEMINISTAS, ESTUDOS DE GÉNERO E A TEORIA QUEER.

Como se nota por esta apresentação, tem havido sempre uma linha de continuidade, mas dinâmica, acompanhando os novos desafios do campo comparatista.

Foi dentro destes campos e subcampos que o ILC concorreu à última candidatura, esperando-se os resultados a breve trecho.

O trabalho do ILC foi sendo reconhecido pelas Comissões de Avaliação: começámos com um “bom” na avaliação inicial, passando para “Muito Bom”, na avaliação seguinte, para depois ter obtido a classificação de “Excelente”, até que na última tivemos um “Outstanding”, tal como o CEC da Universidade de Lisboa, o que demonstra a excelência do trabalho comparatista no nosso país e a importância que lhe foi conferida.

Para além de fomentar os contactos internacionais em congressos e ligações a projetos com instituições de universidades portuguesas e estrangeiras, o ILC optou sempre por várias formas de divulgação. Em primeiro lugar foi lançada a revista bianual *Cadernos de Literatura Comparada*. A revista, em formato digital de acesso aberto desde 2013, tem sido um dos canais mais frutuosos para a divulgação do trabalho dos investigadores, ainda que mantenha sempre uma porta aberta para colegas de outras instituições, quer nacionais, quer estrangeiras. Cada número aborda um tema específico, havendo contudo uma secção aberta, a ‘Varia’, para outros artigos fora do tema. A passagem para acesso aberto foi decidida seguindo recomendações da FCT, além de representar uma grande vantagem económica e permitir uma divulgação mais eficaz. Publica-se no ILC também a revista electrónica *eLyra*. Privilegiando instrumentos teóricos comparatistas e valo-

rizando perspectivas interartísticas, a *eLyra* pretende contribuir para o conhecimento da poesia moderna e contemporânea, promovendo a sua leitura crítica no contexto de problemáticas de âmbito transnacional. Jovens investigadores lançaram a revista digital *ESC:ALA*, que pretende ser um fórum, um laboratório onde se fazem aproximações entre as mais variadas formas de expressão artística: literatura, música, cinema, vídeo, desenho, banda desenhada, ilustração, animação, fotografia, arquitetura, teatro, performance, design, pintura, *street art*, DJing, e demais artes plásticas e performativas. Lado a lado, ensaiando tanto a reflexão como a prática destas e de outras relações.

Ao nível dos livros impressos, o ILC tem algumas colecções: a mais recente é a colecção *FRONTEIRAS DO CONHECIMENTO*, estando previstos 4 volumes; a colecção “Estudos em Literatura Comparada”, actualmente com 18 volumes publicados, dedicada a ensaios na área da literatura comparada com maior dimensão. Para ensaios de menor dimensão, o ILC tem a colecção “Cassiopeia”, com 4 volumes publicados. Desde cedo foi política do ILC publicar pequenas traduções de ensaios importantes em formato de bolso, actualmente já com 14 números publicados, nas colecções *Cygnus* e *Pulsar*. Também se publicam desde há poucos anos livros *online*, na Coleção “Libretos”, ensaios de menor dimensão, adaptados quer aos objetivos de investigação, quer às dinâmicas de extensão universitária. Trata-se de estudos que, além de se apresentarem como propostas de interpretação e para interpretação, convocam também, sempre que oportuno, formas de diálogo interdiscursivo e interartístico, tornadas agora mais exequíveis, ou inclusivamente potenciadas pela edição digital.

O ILC também apoiou a publicação de 19 títulos fora destas colecções.

Está sediada no ILC a *LyraCompoetics*, uma rede de pesquisa internacional dedicada à Poesia Moderna e Contemporânea. Desenvolvendo linhas de investigação partilhadas, os seus membros pretendem estudar a poesia a partir de bases teóricas e críticas comuns, sendo privilegiadas as poéticas comparadas e as intermedialidades.

Para disponibilizar informação rápida, mas de qualidade, foram criadas algumas bases de dados.

Os verbetes na base de dados *She Thought It: Crossing Bodies in Sciences and Arts* focam mulheres que contribuíram quer para as ciências quer para as artes, como a literatura, a música, as artes plásticas, salientando o papel que as mulheres têm nos seus campos nos contextos de género e poder respetivos.

*Ulysssei@s* é uma enciclopédia digital sobre Escritores e outros Criadores em Deslocação. Numa primeira etapa, vão sendo apresentados os autores (ou alguma obra em

particular) com que os colaboradores de *Ulyssei@s* se têm cruzado nos seus percursos de investigação. Atendendo aos objetivos científicos e às opções editoriais desta enciclopédia temática, é dada preferência a escritores com obra publicada em livro ou a criadores cujo trabalho artístico se relaciona com textos literários, de modo direto ou implícito. Progressivamente, a enciclopédia alargar-se-á também a outros autores cuja atividade cultural e artística se enquadre nas condições de deslocação acima referidas.

A mais recente base é “Europa face à Europa”, tentando responder a questões como “que diálogos a literatura, per se e em relações intertextuais com outras artes, estabelece com a Europa pós-1945? De que modos a escrita interroga a identidade e as fronteiras de um continente plural, ao mesmo tempo muito antigo e em constante reinvenção de si, nomeadamente nos últimos 70 anos? Que desejos, interrogações, protestos continuam a descrever e obrigam a redescrever, obra a obra, a história e a confluência de civilizações, a inclusão e a exclusão de povos? De que modo, enfim, a criação artística reinventa a própria Europa, propondo novos modelos de partilha de uma experiência?”

Pela viagem apresentada torna-se claro que o ILC é uma unidade de grande dinamismo, sempre aberta aos contextos que a rodeiam, a novas propostas e novos projetos, e a conceber a literatura comparada em diálogo com todos os que com ela se relacionam pela temática e sobretudo pelo objeto central que sempre a orientou: a literatura.

## NOTA

<sup>1</sup> Conferência apresentada em 2018 no *II Encontro de Jovens Investigadores em Literatura Comparada*.

### Bibliografia

- Buescu, Helena, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.) (2001), *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa, Dom Quixote.
- Gnisci, Armando (2002), *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Editorial Crítica.
- Guillén, Claudio (2001), “Entre o uno e o diverso: introdução à literatura comparada”. In Buescu, Duarte e Gusmão (orgs.), *Floresta encantada*, p. 385-409.
- Gusmão, Manuel (2001), “Da Literatura enquanto construção histórica”. In Buescu, Duarte e Gusmão (orgs.), *Floresta encantada*, p. 181-224.
- Losa, Margarida, Ismênia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), *Literatura Comparada: os novos paradigmas*. Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada.
- Losa, Margarida (2014), *Do romance Realista ao Romance Proletário. Uma introdução ao estudo do romance do Novo Realismo Social brasileiro, italiano e português entre 1930 e 1955 à luz da nova teoria crítica sobre realismo, ficção e recepção*. Lisboa, Campo da Comunicação.
- Posnett, H. M. (1886), *Comparative Literature*. London, Kegan Paul.



# Ab Initio

## EJICOMP II

*Ab initio*, no início, a semente guarda a árvore em que se irá tornar.

No início, a árvore é invisível, indizível, impossível, mas é nesse momento que é mais importante cuidá-la.

É esse o momento em que o sementeiro lança a árvore à terra, mas não chegaram ainda os pássaros que a podem comer, ou as ervas que a impedirão de crescer. Ainda não há a temer o sol que a pode secar, ou os espinhos que a podem sufocar e já tudo depende de ser lançada à terra, de haver sobre ela um cuidado extremo.

Este libreto é sem dúvida sobre isso: a importância de cuidar do que é por vezes ainda invisível, indizível, impossível, até no que à Literatura Comparada diz respeito.

[...]

*Ab initio*, no início, a semente é já o verbo, isto é, a palavra indistinta da ação. E porque a ação é, no seu limite, o reconhecimento de uma palavra, ou seja, uma representação de uma linguagem partilhada, este libreto não pode senão almejar contribuir para nos tornarmos comumente conscientes da importância de pensar, falar, escrever, lendo o mundo na sua diversa unidade, condição *sine qua non* da amplitude de qualquer leitura que vise ser ou ter uma prática inclusiva.

ISBN 978-989-54784-5-3



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA